This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

Google™ books

https://books.google.com

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

ML
182
.G33

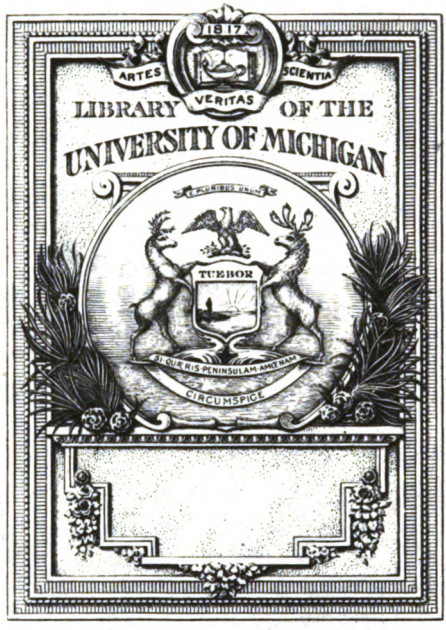
B 340086

DIE ALTFRANZÖSISCHE ROTROUENGE

LITERARHISTORISCH-
MUSIKWISSENSCHAFTLICHE STUDIE II
VON FRIEDR. GENNRICH

MAX NIEMEYER VERLAG, HALLE A. S. 1925

Digitized by Google



Digitized by

ML
182
G33

Digitized by Google

Digitized by Google

Die altfranzösische Rotrouenge

Literarhistorisch-musikwissenschaftliche Studie II

von

Friedrich Gennrich

❖

Max Niemeyer Verlag, Halle a. S. 1925.

Digitized by Google

Digitized by Google

08-3-39 J.A.

Frau Adele Eckelt
geb. Bürckel

in Dankbarkeit gewidmet

Digitized by Google

Digitized by Google

Vorwort.

Den Freunden des altfranzösischen Liedes lege ich mit dieser Studie eine weitere Reihe von Liedern vor, die sich durch gemeinsamen Bau von der Zahl der übrigen abheben.

Im Vordergrund des Interesses stand mir die Form der besprochenen Lieder, die musikalische wie die entsprechende textlich-metrische; es war deshalb zunächst nicht meine Absicht, die vollständigen Liedertexte, da sie ja zum größten Teil schon veröffentlicht sind, abzudrucken, sondern nur jeweils die erste Strophe. Wenn ich es nun trotzdem tue, so war mir nicht nur der Gesichtspunkt maßgebend, dem Leser die Mühe des Zusammensuchens der Texte zu ersparen, sondern es lag mir noch mehr daran, ihn davon zu überzeugen, daß der innere Wert der Rotrouengen, jener typisch nordfranzösischen Lyrik, durchaus nicht hinter dem der in den Bahnen der provenzalischen Canzone wandelnden Chançons zurücksteht.

Die Melodien sind — soweit es möglich war — Hss. entnommen, die im Faksimile veröffentlicht worden sind. Man wird also leicht Original und Übertragung vergleichen können.

Es werden kritische Texte geboten, ohne jedoch den kritischen Apparat, die verschiedenen Lesarten der Handschriften anzugeben; diese wird man leicht in den angegebenen Ausgaben finden können. Die Texte werden jedoch nicht in der bisher üblichen Weise — Abteilung in Reimzeilen — zum Abdruck gebracht, sondern sollen — soweit es satztechnisch durchführbar ist — schon äußerlich am Druck die ihnen jeweils innewohnende Form des Liedes andeuten.

Herrn Arthur Långfors, Paris, spreche ich auch an dieser Stelle meinen herzlichen Dank für die Mitteilung der Notation von Rayn. 636, 1405 sowie der drei prov. Retroensas aus. Ebenso schulde ich Herrn Prof. Dr. Ludwig, Göttingen, der mich noch auf verschiedene Ungenauigkeiten aufmerksam machte und mich beim Lesen der Korrektur unterstützte, herzlichen Dank.

Frankfurt a. M.

Friedrich Gennrich.

Digitized by Google

Digitized by Google

Alphabetische Liste der vorkommenden Lieder.

Rayn.	° bedeutet ohne Notation überliefert.	Seite
11	Agniaus dous, agniaus gentis, agniaus sans tache	65
492	A une ajournée	52
593	A la fontenele	60
1352	Bele Doette, as fenestres se siet	18
1411	°Bels m'est l'ans en mai, quant voi le tens florir	17
—	C'est la fins, koi que nus die	62
538	Chançon ferai plain d'ire et de pensée . . .	58
21	Chanterai pour mon corage	44
636	Chanter m'estuet de recomens	15
1182	Chanter vos vueil de la virge Marie	60
1548a	Chevalier, mout estes guaris	38
835	De la trés douce Marie vueill chanter . . .	57
317	De moi dolereus vos chant	49
—	Dirai vos senes doptansa	15
577	En mai au dous tans novel, | que reverdissent prael	47
1405	En tous tans se doit fins cuers esjoïr . . .	63
594	En un vergier lez une fontenele	22
533	J'aim la plus sade riens qui soit de mere née	51
1891	Ja nus hons pris ne dira sa raison	20
527	Je chevauchai l'autr'ier la matinée	54
1255	Je chevauchoie l'autr'ier	67
768	°Je n'en puis mon cuer blasmer, quant il sospire	24
354	°La flors nouvelle qui resplant	26
1583	L'autr'ier chevauchoie delez Paris	35
1680	L'autr'ier m'en aloie | chevauchant	45
1362	L'autr'ier tout seus chevauchoie mon chemin	56
475	Lonc tens ai mon tans usé	41
1171	Ma chançon n'est pas jolie	28
—	Non cugey mais d'esta razon chantar . . .	80
919	°Oez com je sui bestournés	33
401	Parti de mal et a bien atourné	71
1299	Pour mon cuer releecier	40
—	Pus astres no m'es donatz	77
1227	Quant je plus sui en paor de ma vie . . .	32
396	Quant oi tentir, et bas et haut	30
1297	Quant voi le tens felon rassoagier	69
602	°Retrowange novele	43
—	Si chans me pogues valensa	79
1914	°Yvers aproisme et la saisons	27

Digitized by Google

Digitized by Google

Um die Wende des XX. Jahrhunderts hat die Erforschung der Troubadour- und Trouvèrekunst von Seiten der Musikwissenschaft einen neuen, unerwarteten Aufschwung genommen, der zu den besten Hoffnungen berechtigte. Durch die Veröffentlichungen P. Aubrys[1]), der unermüdlich neues Material, sowohl im Druck als auch in Faksimile aus den überreichen französischen Bibliotheken der Allgemeinheit zugänglich machte, kam zunächst die Frage der Übertragung der Quadratnotation, in der die Mehrzahl der Lieder überliefert sind, und für die bis dahin noch keine brauchbare Lösung gefunden worden war, in Fluß. Die von Aubry veröffentlichten Faksimile: „Les plus anciens monuments de la musique française" gaben dann H. Riemann[2]) Anlaß, seine Übertragungsmethode gegenüber der verfehlten Aubrys zu fixieren. Bald darauf erschien — im Gegensatz zu Riemann — Becks „modale Interpretation"[3]), der allerdings Aubry mit seiner nicht ganz auf selbständiger[4]) Forschung beruhenden Schrift: „La Rythmique musicale des Troubadours et des Trouvères"[5]) zuvorgekommen war.

Aber sowohl Beck als auch Aubry gingen hierbei von Anregungen aus, die sie von Ludwig — sei es in Vorlesungen und Übungen oder durch briefliche Mitteilung — erhalten hatten.[6])

---

1) erschienen als Band III der „Mélanges de musicologie critique", Paris (1905).

2) Riemann, Die Melodik der Minnesänger, gedruckt im Musikalischen Wochenblatt, Leipzig, Bd. 36 (1905).

3) Beck, Die Melodien der Troubadours, Straßburg (1908).

4) Beck, Die modale Interpretation der mittelalterlichen Melodien besonders der Troubadours und Trouvères, gedr. in Caecilia, Straßburg, Jahrgang XXIV (1907), S. 97—105.

5) gedr. bei Champion, Paris (1907), auch in der Revue musicale de Paris, Jahrgang XII (1907), S. 317 ff. unter dem Titel: „L'œuvre mélodique des troubadours et des trouvères" erschienen.

6) Ludwig, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili,* Halle I,1 (1910), S. 55 f.

Digitized by Google

So ist das Jahr 1908—09 ein Jahr des heftigsten Streites, der sich einerseits darum dreht, welche Übertragungsmethode die beste und richtige und wem andererseits die Priorität der modalen Übertragungsmethode zuzuerkennen sei. Schließlich geht die modale Übertragungsmethode als Siegerin aus dem Streit hervor. Hiermit verebbt aber die Flut, wenngleich Aubry[1]) sowohl als auch Beck[2]) seine Ansichten über die Troubadour- und Trouvèrekunst noch einmal zusammengefaßt hat, ohne wichtige — vielleicht die wichtigsten — Fragen ihrer Lösung entgegengeführt, ja sie überhaupt angeschnitten zu haben. Es sind dies Fragen von zum Teil allgemeiner Natur, die von den Übertragungsmethoden vollkommen unabhängig sind und nur die Kunst als solche berühren.

Hier soll uns zunächst die Formenlehre der Trouvèrelieder interessieren, die bisher nur recht kümmerliche Ansätze aufzuweisen hat. Zwar hatte sich P. Aubry an der Herausgabe der altfranzösischen Lais et Descorts[3]) beteiligt, er ist aber der Autorität der beiden anderen Herausgeber unterlegen, so daß seine Forschungsergebnisse als recht dürftig bezeichnet werden müssen. Auch Schläger ist bei seiner Untersuchung „Über Musik und Strophenbau der französischen Romanzen[4])" zu keinem Erkennen musikalischer Formen durchgedrungen. Ich habe die Rondeauform[5]) in ihrer Weiterentwicklung zum Virelai und zur Ballade kurz skizziert, damit sind, abgesehen von der Untersuchung über die musikalische Form der altfranzösischen Chanson de Geste[6]), die Arbeiten über die musikalische Formenlehre der frz. mittelalterlichen Monodie erschöpft, ohne natürlich alle musikalischen Formen der Trouvères berührt zu haben.

---

1) Aubry, Trouvères et Troubadours in „Les Maîtres de la Musique", Paris (1909).

2) Beck, La Musique des Troubadours in „Les Musiciens Célèbres", Paris (1910).

3) Jeanroy-Brandin-Aubry, Lais et Descorts français du XIII• siècle, in „Mélanges de musicologie critique" Bd. IV, Paris (1901).

4) gedr. Halle (1900), auch in „Forschungen zur romanischen Philologie", Festgabe für Hermann Suchier, Halle (1900).

5) F. Gennrich, Musikwissenschaft und romanische Philologie, Halle (1918), S. 27ff.

6) F. Gennrich, Der musikalische Vortrag der altfranzösischen Chansons de Geste, Halle (1923).

Digitized by Google

Jede Untersuchung über das Lied wird in gleichem Maße Wort und Weise zu berücksichtigen haben, und so können Untersuchungen über die musikalischen Liedformen auch der Hilfe der Philologie nicht entraten. Mit der philologischen Durchforschung der Liedtexte, die sich seit geraumer Zeit besonderen Interesses der Wissenschaft erfreuen, ist es bedeutend besser bestellt als mit der musikalischen Erschließung. Da fehlt es an Untersuchungen[1]) auch über die Form der Lieder nicht, Untersuchungen, die sich freilich mehr auf den Inhalt als auf die eigentliche Form erstrecken. Natürlich braucht nicht unbedingt jede Liedgattung eine ihr eigene musikalische Form zu haben. Ein Blick auf die Melodien der Pastourellen z. B. genügt, um sich davon zu überzeugen, daß hier die verschiedensten musikalischen Formen vertreten sind. Es wird also zu unterscheiden sein zwischen musikalischen Formen, wie sie z. B. das Rondeau und die von ihm abgeleiteten Formen darstellen, und solchen Formen, die nur infolge gemeinsamer Merkmale ihres Inhaltes einen gemeinsamen Namen erhalten haben. Diese sind von den Sprachwissenschaften leicht festzustellen, jene verursachen ihnen nicht selten große, oft unüberwindbare Schwierigkeiten. Man kennt häufig Bezeichnungen, aber nicht die Gegenstände, die damit in Verbindung gebracht werden müssen. Da ist es nun Aufgabe der Etymologie, helfend einzugreifen; aber in vielen Fällen wird auch sie nicht ohne Zuhilfenahme anderer Wissenschaften ans Ziel gelangen können.

Bei der Erklärung von Ausdrücken und Bezeichnungen, die in Verbindung mit der Musik stehen, sollte natürlich die Musikwissenschaft zu Rate gezogen werden. Bekanntlich hat die Musik im mittelalterlichen literarischen Leben eine weit größere Rolle gespielt, als es sonst je der Fall gewesen ist. Was wurde nicht alles gesungen! Doch hat man bei der Herleitung dieser Etymologien lange versäumt, sich von musikalischen Gesichtspunkten leiten zu lassen. Liest man doch z. B. heute noch als Etymon von afrz. estampie das deutsche *„stampon“* stampfen, und bezeichnet die „estampie“ demgemäß als ein Tanzlied, während

1) Eine Reihe von Arbeiten über dieses Gebiet findet man bei Eckert, Über die bei altfranzösischen Dichtern vorkommenden Bezeichnungen der einzelnen Dichtungsarten, Diss. Heidelberg (1895), angegeben.

Digitized by Google

sie in Wirklichkeit ein Instrumentalsatz für Geige war. Moser[1]) hält die Formen *estampie, istampeta, stampenei* für Ableitungen aus der mittellateinischen Urform *stantipes* und nicht umgekehrt *stantipes* für die gelehrte Latinisierung eines Volksbegriffs. Noch dunkler aber ist das, was man unter „rotrouenge" zu verstehen pflegt.

Zur Orientierung über die nun zu besprechende Rotrouenge sei eine kurze Darstellung dessen gegeben, was über diese Frage an den verschiedenen Stellen ausgeführt worden ist.

Als Wackernagel[2]) seine Sammlung altfranzösischer Lieder und Leiche aus der Berner Liederhandschrift 389 herausgab, stieß er auf den Begriff „rotrowange", der ihm in dem Lied Rayn. 602 von Jacques de Cambrai:

Rotrowange novele
dirai, et bone et bele,
de la virge pucele[3])

entgegengetreten war. Er wies auf den volkstümlichen Ursprung dieser Dichtart hin, die auch in Deutschland unter anderen welschen Tänzen als „ridewanz" bekannt war, und sagt dann weiter: „Der Name würde dafür wohl passen, falls nämlich die prov. rotroensa die eigentlich richtige Form und dies aus lat. *retroientia* entstanden ist. Die altfranz. Nebenformen mit *o* rotruenge und so fort in allerlei Entstellungen, enthalten bloß eine Verdumpfung des unbetonten Vokals und brauchen nicht gerade auf das Spiel der „rote" hinzuweisen."[4])

Ob Wackernagel bekannt war, daß schon vor ihm Galvani[5]) *retroientia* als Etymon aufgestellt hatte, läßt sich nicht feststellen, jedenfalls aber wurde durch Wackernagels altfranz. Lieder die Frage in Fluß gebracht.

Wohl hatte bereits F. Wolf[6]) in seinen „Lais" die Rotrouenge, die er unter der Form rotuenge, rothuenge, rotwange, mhd.

1) Moser, Stantipes und Ductia, gedr. in Zeitschrift für Musikwissenschaft, Bd. II, Leipzig (1920), S. 194ff.
2) Wackernagel, Altfranzösische Lieder und Leiche, Basel (1839).
3) gedr. Wackernagel, a. a. O. S. 66.
4) Wackernagel, a. a. O. S. 183.
5) Galvani, Osservazioni sull poesia de Trovatori, S. 160.
6) F. Wolf, Über die Lais, Sequenzen und Leiche, Heidelberg (1841), S. 248.

Digitized by Google

rotruwange (Tristan V. 8077)[1]), engl. rotewange kennt, gestreift. Er läßt die Frage offen, ob diese Singgedichte von der „rote" abgeleitet sind oder ob sie, wie die prov. rotroensa, Lieder mit Refrain bedeuten und etwa daher den Namen erhielten, „da man bisher eben nicht mehr als den Namen davon kennt." Doch scheint ihm das erstere, die Ableitung von „rote", wahrscheinlicher, eine Ansicht, die schon vor Wolf verschiedentlich von französischer Seite, so z. B. von Roquefort[2]), geäußert worden war.

Diez nimmt den Vorschlag Wackernagels wieder auf und gibt *retroientia* in seinem Wörterbuch[3]) als Ableitungsform für rotroenge an, das zunächst prov. retroensa ergeben habe, und das dann dialektisch in retroencha hätte ausarten können, wovon wieder das altfrz. retroenche, retroenge etc. abhänge.

Man war also der Ansicht, daß die altfrz. Wortform sich aus der prov. entwickelt hätte, und nahm wohl auch stillschweigend an, daß mit dem Namen auch die Dichtungsart aus der Provence stamme.

P. Meyer[4]) war es, der den Nordfranzosen in literarischen Dingen zu ihrem Recht verhalf, der bei der Erörterung des Einflusses der nordfrz. Poesie auf die provenzalische die Rotrouenge als nordfranzösische Dichtungsart erklärte. Er weist die Bezeichnung rotruenge — die Form mit *o* ist nach ihm die älteste, ursprünglichere und auch korrekte; nur die Berner Hs. weise die Form retrowange auf — aus altfrz. Denkmälern, aus Wace's Roman de Rou aus den Jahren 1160—1167, nach, während der älteste prov. Beleg erst aus dem Jahre 1220 stamme. Die Ansicht Wackernagel-Diez, wonach aus lat. *retroientia* über prov. retroensa das altfrz. retroenge sich ergeben habe, müsse zurückgewiesen werden, ja die Etymologie „ne se discute même pas", da sie

1) Die Stelle aus dem Tristan lautet:

la duze Isot, la bele,
si sang ir pasturele
ir rotruwange und ir rundate,
schanzune, refloit und folate,
wol unde wol unde al ze wol.

2) Roquefort, De l'Etat de la Poesie française dans les XIIe et XIIIe siècles, Paris (1815), S. 223.

3) Diez, Etymologisches Wörterbuch der romanischen Sprachen, Bonn[5] (1887), S. 668 f.

4) P. Meyer, Des rapports de la Poésie des trouvères avec celle des troubadours, gedr. in Romania XIX (1890), S. 1—62.

Digitized by Google

weder Sinn hätte, noch den Lautgesetzen entspräche, denn diese verlangten aus einem lat. *retro* ein prov. reire und ein altfrz. riere. Freilich ist es P. Meyer nicht möglich, selbst eine annehmbare Etymologie anzugeben; er weist nur auf die etymologischen Schwierigkeiten der „groupe ru" hin, sieht ferner in der Endung -enge das Suffix, das auch in blastenge, laidenge, losenge auftritt, und greift die alte Deutung als Ableitung von der „rote wieder auf. „Ainsi la rotruenge serait analogue à roterie" meint er, fügt aber den neuen Gesichtspunkt hinzu, daß nämlich die rotruenge, die vorzugsweise ein Refrainlied war, vielleicht auch als Tanzlied diente, mehr noch die Melodie eines Liedes bezeichnete als den Text desselben. Im übrigen scheinen nach ihm die Provenzalen nur das Wort rotrouenge den Nordfranzosen entlehnt zu haben, denn es sei kein Unterschied zwischen den prov. Refrainliedern und den nordfranzösischen rotruenges in der Form festzustellen.

G. Paris[1]) scheint allerdings der Ansicht von P. Meyer nicht beizustimmen, wenn er sagt: „il est impossible de rattacher «rotrouenge» à rote, comme on l'a souvent tenté. On peut songer à voir dans la première partie un dérivé de *ruptura,* qui aurait signifié refrain, mais que faire de la terminaison?" Nach G. Paris gehören zu den rotruenges „presque toutes les pièces lyriques destinées au chant qui n'appartiennent pas à l'école provençalisante."

Auch mit dieser Definition läßt sich so gut wie nichts anfangen, und so versuchte dann Suchier[2]) die Lösung des Rätsels. Er greift P. Meyers Ansicht, daß die „rotruenge s'appliquait plutôt à la mélodie qu'aux paroles" als wohl das richtige treffend auf. Das Wort rotrouenge enthält offenbar dasselbe Suffix, das aus einigen Überschriften mittellateinischer Lieder[3]) des 10. Jahrhunderts bekannt geworden ist. Wir lesen da von einem *Modus qui et Carelmanninc,* von einem *Modus Liebinc* und von einem *Modus Ottinc.* Das Altfrz. kennt dieses Suffix in Flamenc (heute Flamand) und Loherenc (heute Lorrain); und wenn dieses Suffix

1) G. Paris, Les origines de la Poésie lyrique en France, gedr. in Mélanges de Littérature française au moyen âge Bd. II Paris (1912), S. 545 Anm.

2) Suchier, Französische Etymologien, gedr. in Zs. f. rom. Phil. XVIII (1894), S. 283 ff.

3) Müllenhoff und Scherer, Denkmäler deutscher Poesie und Prosa, 3. Aufl., besorgt von Steinmeyer, Berlin (1892), S. 40 ff., 44 f., 46 f.

Digitized by Google

n rotrouenge in weiblicher Form auftritt, so kann diese Endung wohl durch eine Verbindung mit dem weibl. Substantiv chançon hervorgerufen worden sein. „Der erste Teil des Wortes ist aber gewiß nichts anderes als der bekannte Mannsname Rotrou. Es fragt sich nur, in welcher Beziehung dieser Rotrou zu der Entstehung der rotrouenge zu denken ist.“ Suchier nimmt nun nach dem Vorbild Scherer's an, daß ein Rotrou der Held der ältesten rotrouenge gewesen sei. Es gelingt ihm auch, bei einer Reihe von Mitgliedern der Familie der Grafen von Perche seit 1040 den Namen nachzuweisen. Auch waren Träger dieses Namens in der Geschichte nicht unbekannt: nach ihnen sind Nogent-le-Rotrou und Montfort-le-Rotrou genannt, ferner nahm ein Rotrou am 1. Kreuzzug teil.

Daraus ergibt sich also, daß die Rotrouenge ein Lied ist, dessen Held ursprünglich einer jener Grafen von Perche gewesen war. Suchier sagt weiter hierüber in seiner Literaturgeschichte[1]) folgendes: „Eine im Norden einheimische Gattung ist die Rotrouenge. Sie ist ein Gedicht ernsten Inhalts mit mehrzeiligem Refrain hinter jeder Strophe und von unbestimmter Strophenzahl, ihr Begriff ist also wenig fest; auch kann der Refrain fehlen. Die Benennung ist offenbar von dem Namen Rotrou herzuleiten, der seit dem 10. Jahrhundert in der Familie der Grafen von Perche vorkam. Auf einen Grafen Rotrou dürfte sich das älteste Gedicht dieser Art bezogen haben. Der Name tritt schon in Waces „Brut“ (1155) auf.“

Auch diese Hypothese Suchier's ist mehr als unwahrscheinlich, selbst bei der Annahme, daß der *Terminus* den Erfinder der Melodie oder den, in dessen Dienst sie erfunden wurde, bezeichnet haben könnte. Weder der Literatur- noch Musikgeschichte ist ein ähnlicher Fall bekannt. Mag auch die Erklärung Scherers richtig sein, so fehlt es doch vollkommen an Belegen dafür, daß dieser *Modus Liebinc* bzw. *Ottinc* als Dichtungsart je existiert hat. Ebensowenig wahrscheinlich ist die Benennung einer Dichtungsart, wie sie die Rotrouenge nun doch einmal ist, nach dem Helden der ältesten Vertreterin dieser Dichtungsart, ganz abgesehen davon, daß weder eine Dichtung noch Spuren einer solchen über einen Rotrou bisher aufgefunden worden sind.

1) Suchier u. Birch-Hirschfeld, Französische Literaturgeschichte. Leipzig (1900), S. 174.

Digitized by Google

Eckert[1]) hat dann die verschiedenen Meinungen registriert, ohne im geringsten die Frage weiter gefördert zu haben.

Und nun von der Etymologie ganz abgesehen, was ist denn eine Rotrouenge? Auf diese Frage erhalten wir die verschiedensten, ganz voneinander abweichenden Antworten. Hören wir, was z. B. H. Lavoix (fils)[2]) über die Rotrouenge sagt: „Elles [la rotruange (retroanze en provençal) et la dulciane] sont peu connues sous le rapport musical; mais la première surtout est souvent nommée et employée par les poètes. Ici la poésie vient au secours de la musique. L'inspection des textes nous prouve que la rotruange était une chanson à refrain et que le compositeur devait l'écrire à une ou plusieurs voix dans un système analogue à celui du rondeau. Pour l'étymologie du nom il suffit de rappeler que les théoriciens aimaient volontiers à comparer les évolutions des parties d'un chant au mouvement d'une roue en mouvement." Einige Seiten weiter erfahren wir dann: „La rotruange désignait sans doute la viole, lorsqu'elle servait à accompagner les compositions de ce nom, dont nous avons parlé plus haut." Diese Ausführungen sind natürlich nicht ernst zu nehmen.

Weiter hat die Rotrouenge das Interesse der Musikwissenschaft nur wenig in Anspruch genommen. Aubry[3]) erwähnt sie nicht, Beck[4]) nennt wenigstens ihren Namen, nur Riemann[5]) spricht sich über sie aus, vertritt aber auch die vollkommen unhaltbare Ansicht, wahrscheinlich von Lavoix inspiriert — man vergleiche die beiderseitigen Ausführungen —, daß „die Rondeaux wohl ursprünglich ebenfalls nicht eigentlich mehrstimmige, sondern einstimmige Tanzlieder mit Instrumenten und identisch mit den Rotroensa genannten der provenzalischen Troubadours sind, d. h. Tanzlieder mit Refrain des Chors. Der Name (Rotroensa, Rotruenge, Rotunga, Rotruel, sogar Rotwange) deutet wohl auf die Rotta als Begleitinstrument hin, vielleicht sogar auf die Drehleier, die ja auch

1) Eckert, Über die bei altfranzösischen Dichtern vorkommenden Bezeichnungen der einzelnen Dichtungsarten. Diss. Heidelberg (1895) S. 67—69.

2) H. Lavoix (fils), La musique au siècle de Saint-Louis, in Bibliothèque française du moyen âge Bd. II. Recueil de motets français, Paris (1883), S. 301 und 324.

3) Aubry, Trouvères et troubadours, Paris [2] (1910).

4) Beck, La Musique des Troubadours, Paris (1910), S. 119.

5) Riemann, Handbuch d. Musikgeschichte. Bd. I, 2[2]. Leipzig (1920), S. 257.

Digitized by Google

Sambuca rotata hieß und mit ihrem die Saiten streichenden Rade wohl einigen Anspruch hat, für die Etymologie des Wortes Rotroensa mit in Frage gezogen zu werden."

Unter den Philologen tritt neben Suchier Gröber[1]) mit einer selbständigen Meinung hervor. Nach ihm „geben sich die rotroenges bei den Dichtern des 13. Jahrhunderts als Lieder subjektiven Stils von gewöhnlich mehr als 5 Strophen zu erkennen; sie werden aber an einen Adressaten nicht gerichtet, sondern waren für die Öffentlichkeit bestimmt und wurden zum Tanz gesungen. Sie sprechen aus, was Liebende in einer bestimmten Situation einander gegenüber empfinden oder gehen ein auf Fragen der Liebe oder stellen Stimmungen der Liebenden scheinbar in der Ichform dar. Seltener berühren sie Zeitverhältnisse, in welchem Falle man von Sirventes-Rotrouenges sprechen könnte."

Wenig Kopfzerbrechen hat sich Noack[2]) über die Frage gemacht; für ihn ist „in der Tat auch kein genereller Unterschied zwischen Chanson und Rotrouenge zu konstatieren, weder in inhaltlicher noch in formeller Beziehung. Man kann in die Rotrouenge-Gattung tatsächlich alles, was sich „chanson" nennt und nicht der provenzalischen Schule angehört, setzen." Noack schließt sich hier in der Bezeichnung der Lieder kritiklos Raynaud[3]) an, wie dieser sie im zweiten Band seiner Bibliographie gegeben hat; sonst könnte er nicht behaupten, daß von den Gedichten, die nach Raynauds Angabe mit Refrains versehen sind, die große Mehrzahl fast ebenso häufig den Namen „Rotrouenge" wie die ganz allgemeine Bezeichnung „Chanson" trage.

Nach Voretsch[4]) „wird mit dem Namen Rotrouenge eine Gattung bezeichnet, die wie das Tanzlied einen Refrain besaß, auch zum Tanze gesungen werden konnte und ihrem Inhalt nach im wesentlichen Liebeslied war, hie und da auch auf das politische Gebiet übergriff."

1) Gröber, Geschichte der französischen Literatur im Grundriß der romanischen Philologie, Bd. II, Abt. 1. Straßburg (1902), S. 662.

2) Noack, Der Strophenausgang in seinem Verhältnis zum Refrain und Strophengrundstock in der refrainhaltigen altfranzösischen Lyrik, in „Ausgaben und Abhandlungen" Nr. 98, Marburg (1899), S. 93

3) Raynaud, Bibliographie des chansonniers français des XIIe et XIIIe siècles, Paris (1883), Bd. II.

4) Voretzsch, Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur, Halle ² (1913), S. 164.

Digitized by Google

Jeanroy schließt sich in seiner Bibliographie[1]) nicht der Ansicht Raynauds über die Bezeichnung Rotrouenge an: «Raynaud a souvent confondu les «chansons à refrain» ou rotrouanges avec les «chansons avec des refrains.» Andererseits betrachten Jeanroy und Långfors in ihren „Chansons satyriques et bachiques"[2]) Rayn. 2085 als Rotrouenge, während Wallensköld[3]) dem widerspricht und seinerseits Rayn. 723, 146, 1171 und 1866 aus derselben Sammlung als Rotrouengen ansieht.

Soweit die Meinungen — die sich im übrigen auf nur einige wenige selbständige verdichten — der Fachleute über den Gegenstand, aus denen so viel hervorgeht, daß darüber, was eine Rotrouenge ist, doch recht verworrene Ansichten herrschen.

Es ist natürlich nicht so einfach, Licht in dieses fast undurchdringliche Dunkel zu bringen. Ich möchte deshalb zunächst die Richtung festlegen, in der sich eine ersprießliche Untersuchung bewegen muß, und beginne deshalb damit, in Umrissen das Bild der Rotrouenge zu fixieren, wie es uns aus altfranzösischen Literaturdenkmälern entgegentritt. Die Belegstellen sind von F. Wolf, P. Meyer und Eckert zusammengestellt worden und sind an den angeführten Orten leicht zugänglich, weshalb ich hier auf die Anführung der ganzen Belegstellen verzichten kann.

Zunächst fällt der Zusammenhang auf, in dem die Rotrouenge mit anderen Dichtgattungen genannt wird.

Molt poëssies oïr chançons,
rotruenges e noviax sons
Wace, Brut.

retruenges ne sons
Wace, Roman de Rou, V. 2350.

suns e *rotruenges*
Jordan Fantosmes, V. 1306.

rotruenges e sons
Du Cange, Suppl. unter rocta.

---

1) Jeanroy, Bibliographie sommaire des chansonniers français du moyen âge in „Classiques français du moyen âge" Nr. 18, Paris (1918), Einl. S. VII Anm.

2) Jeanroy et Långfors „Chansons satyriques et bachiques du XIIIe siècle in „Classiques français du moyen âge" Nr. 23, Paris (1921), S. 103.

3) Wallensköld, Besprechung der „Chansons satyriques et bachiques" in „Neuphilologische Mitteilungen", Bd. XXII (1921), S. 104.

Digitized by Google

sons .... *rotruenges* et vers de chançons
Horn, V. 1248.

lais e nouveaus sons
et *rotruenges* et chançons
Lai de l'oiselet, V. 91—92.

rotruange, conduis et sons
bien set faire les lais bretons.
Méon, Nouv. Rec. I, S. 63.

Ge sai conter beax diz noveax
rotruenges viez et noveles
et sirventois et pastoreles.
Des deux bordëors ribauz.

notes et estampiez belles
de ces *rotelenges* nouvelles.
Renart le contrefait.

Es muß auffallen, wie oft die Rotrouenge im Verein mit dem „son" genannt wird, wie selten dagegen in Verbindung mit der „chançon", wobei aber noch offen bleibt, ob mit „chançons" in den oben genannten Stellen „Chansons de geste" — die Stelle im Horn „vers de chançons" legt die Vermutung nahe[1]) — oder Trouvère-Lieder gemeint sind. Die Rotrouengen werden ferner zusammen genannt mit „conduis" oder mit „notes" und „estampiez", zuweilen auch mit „lais", „sirventois" und „pastoreles". Es mag noch gleich erwähnt werden, daß die Rotrouenge und der „Son" auf der „vielle" vorgetragen wurden; gewöhnlich aber — wie aus vielen Stellen hervorgeht — wurde die Rotrouenge gesungen.

Die oben genannten Dichtungen ergeben ein ganzes Repertoire, und es erhebt sich die Frage, ob es ein Zufall ist, daß die Rotrouenge in dieser Umgebung erscheint? Wohl kaum, wenn wir uns die Leute betrachten, die als die eigentlichen Verbreiter der Rotrouengen in Betracht kommen. Da heißt es:

La vëissiés flëutëors,
menesterez et jonglëor,
si chantent li uns rotruenges,
li autres notes loherenges.
Roman de la Rose I, S. 25.

oder: Viellent menestrel rot[r]uenges et sons
Du Cange, Suppl. unter rocta.

1) Vgl. Gennrich, Der musikalische Vortrag der altfranzösischen Chansons de geste, Halle (1923), S. 6 u. 7.

Digitized by Google

Die beste Beleuchtung erhält die Rotrouenge aber aus der Stelle des Poème moral, in dem es in Str. 517 heißt:

> Ceaz qui sevent les jambes encontremont jeter
> qui sevent tote nuit *rotruenges* canteir
> ki la mainie funt et sallir et danceir
> doit hom a iteil gent lo bien deu aloweir?[1])

Deutlicher kann das Milieu, in dem die Rotrouenge zu Hause ist, nicht geschildert werden; Spielleute, Spaßmacher, *joculatores* waren ihre Verbreiter, vielleicht auch ihre Verfasser, und das zuhörende Publikum: das Volk.

Es kann deshalb nicht wundern, wenn die in scharfen Gegensatz zur Volkskunst tretende höfische Kunst der Rotrouenge nicht hold war, weiß man doch, in welchem Ansehen alles stand, was mit dem „vilain" in Zusammenhang stand. Alle oben angeführten Belege stammen deshalb wohl auch aus der Volksliteratur, keines aus dem höfischen Roman oder der Abenteuerdichtung. Damit hängt es wohl auch zusammen, daß nur Reste der wohl einst reichen Rotrouengenliteratur in den, dem Trouvère-Lied eigentlich bestimmten altfranzösischen Chansonniers Aufnahme gefunden haben. Von etwa 2100 Trouvère-Liedern, die das Raynaudsche Verzeichnis aufzählt, von denen sich hunderte selbst als „chançon" bezeichnen, nennen sich nur sieben selbst „Rotruenge". Es sind folgende:

Rayn. 602 Retrowange novele
dirai et bone et bele
de la Virge pucele,

Rayn. 919 La rotroange finerai
qui maintes foiz sera chantée.

Rayn. 768 Rotruenge, si t'envoi
en Bourgoigne.

Rayn. 1411 Trés or veuil ma retrouvenge definir
Gontier pri moult k'il la chant et face oïr.

Rayn. 354 Sa rotruenge li envoi
que par Dieu ait merchi de moi.

Rayn. 1914 Ma rotroenge finerai,
chant i couvient doucet et gai.

Rayn. 636 Ma rotruenge finera
bien puet savoir ki amé a.

---

1) Vgl. Ausgabe von Cloetta in Romanische Forschungen III (1887), S. 231.

Digitized by Google

Es mögen sich wohl noch mehr Rotrouengen in den Chansonniers befinden, ohne daß sie sich äußerlich als solche zu erkennen geben. Man wird sie erst dann als solche erkennen, wenn feststeht, was man unter einer Rotrouenge zu verstehen hat.

Was nun die Verfasser der obigen sieben Stücke anbelangt, so ist Rayn. 919 und 768 anonym, Rayn. 602 von Jaikes de Cambrai, Rayn. 354, 1914 und 636 von Gontier de Soignies und Rayn. 1411 wohl an diesen Gontier gerichtet.

Über das Alter der Rotrouengen läßt sich soviel feststellen, daß zur Zeit von Wace, also in der Mitte des 12. Jahrhunderts, die Rotrouengen bekannt, beliebt und wohl recht verbreitet waren. Die Rotrouenge ist also älter als die Chançon der Trouvères insofern, als erstere in der Mitte des 12. Jahrhunderts bereits in voller Blüte stand, während letztere erst nach dem letzten Viertel des 12. Jahrhunderts ihre volle Blüte zu entfalten begann. Die Rotrouenge dürfte also mit der Blütezeit der „Chansons de geste" zusammenfallen. An Beliebtheit kann es der Rotrouenge auch nicht gemangelt haben, denn wenn die Denkmäler immer wieder von neuen Rotrouengen sprechen, der Ausdruck „rotruenge novele" beinahe unzertrennlich geworden war (*Retrowange novele* Rayn. 602; *Qui que face rotrowange novele* Rayn. 603; *rotruenges viez et noveles,* Les deux bordëors ribauz; *rotelenges nouvelles,* Renart le contrefait; usw.), so muß doch diesem Angebot die entsprechende Nachfrage gegenübergestanden haben.

Es ist dann behauptet worden, daß die Rotrouenge ein Tanzlied sei, ohne daß allerdings triftige Gründe hierfür angeführt worden wären. Eckert[1]) versucht auch, diese Ansicht zu verteidigen, freilich mit recht wenig Geschick. Keine der bekannt gewordenen Stellen legt auch nur im entferntesten diese Annahme nahe, selbst die Stelle im „Poème moral" nicht.

Nach diesen allgemeinen Erörterungen sollen nun die als Rotrouengen bezeichneten sieben Lieder einer näheren Untersuchung unterzogen werden, einer Untersuchung, die leicht zu führen wäre, wenn von den sieben Liedern auch die Notation erhalten wäre, was leider bei sechs von ihnen nicht der Fall ist; nur

1) Eckert, Über die bei altfranzösischen Dichtern vorkommenden Bezeichnungen der einzelnen Dichtungsarten, Diss. Heidelberg (1895) S. 69.

Digitized by Google

Rayn. 636 hat Notation, doch dieses fällt durch seinen singulären Bau wieder etwas aus dem Rahmen der übrigen sechs heraus.

Sehen wir uns zunächst die metrische Struktur der sieben Rotrouengen an.

Rayn. 919 $a_8\ b_8\ a_8\ b_8\ a_8\ b_8$ [1])
Rayn. 602 $a_6 \smile a_6 \smile a_6 \smile a_6 \smile a_6 \smile b_5\ a_6 \smile b_5$ [2])
Rayn. 354 $a_8\ a_8\ a_8\ a_8\ a_8\ B_8\ B_8$ [3])
Rayn. 1914 $a_8\ a_8\ a_8\ a_8\ a_8\ B_8\ B_8$ [4])
Rayn. 768 $a_{11} \smile a_{11} \smile a_{11} \smile a_{11} \smile a_{11} \smile a_{11} \smile B_{11} \smile B_9 \smile$ [5])
Rayn. 1411 $a_{11}\ a_{11}\ a_{11}\ a_{11}\ A_{11}\ B_4 \smile$ [6])
Rayn. 636 $a_8\ a_8\ a_8\ B_4\ a_8\ b_8$ [7]).

An Reichhaltigkeit der Formen fehlt es diesen Liedern nicht: vier (Rayn. 354, 1914, 768 und 1411) haben Refrains, zwei (Rayn. 919 und 602) haben keinen, und bei Rayn. 636 kann man bei dem vierten Vers, der in allen Strophen „Oiés pour quoi!" lautet und den Zweck hat, die gespannte Aufmerksamkeit der Zuhörer auf die beiden Schlußverse der Strophe zu lenken, wohl kaum von einem Refrain sprechen, denn die Worte enthalten nicht nur keinen selbständigen Gedanken, wie das beim Refrain der Fall zu sein pflegt, sondern ihre unmotivierte Stellung inmitten der Strophe widerspricht dem eigentlichen Brauch des Refrain, am Anfang oder am Ende der Strophe zu stehen. Beim Rondel haben wir allerdings einen Innenrefrain, doch liegen dort die Verhältnisse vollkommen anders als hier. Immerhin erinnert Rayn. 636 sehr an das bekannte Lied Marcabrus (Bartsch, Grundriß: 293,18) „Dirai vos senes doptansa", in dem das „Escoutatz!" in ähnlicher Funktion auftritt. Beide Gedichte sind in ihrem Bau, auch im Wechsel der Reime:

prov.: $a_7 \smile a_7 \smile a_7 \smile b_3\ a_7 \smile b_7$ ‖ a = -ans; b = -atz;
afrz: $a_8\ a_8\ a_8\ b_4\ a_8\ b_8$ ‖ a = -ens; b = -oi;

1) gedr. P. Meyer, Romania Bd. XIX (1890) S. 10; J. Camus, Notices et extraits des mss. fr. de Modène etc. in Revue des langues rom. Bd. XXXV (1891), S. 244; dipl. Abdruck in Archivum Romanicum Bd. I (1917) Faks. S. 345; dipl. Abdruck S. 404.

2) gedr. Bartsch-Wiese, Chrestomathie de l'ancien français[12], Leipzig (1920), S. 223.

3) gedr. Scheler, Trouvères belges, nouv. sér. Brüssel (1879), S. 35.

4) gedr. Scheler, a. a. O. S. 69.

5) gedr. Scheler, a. a. O. S. 21.

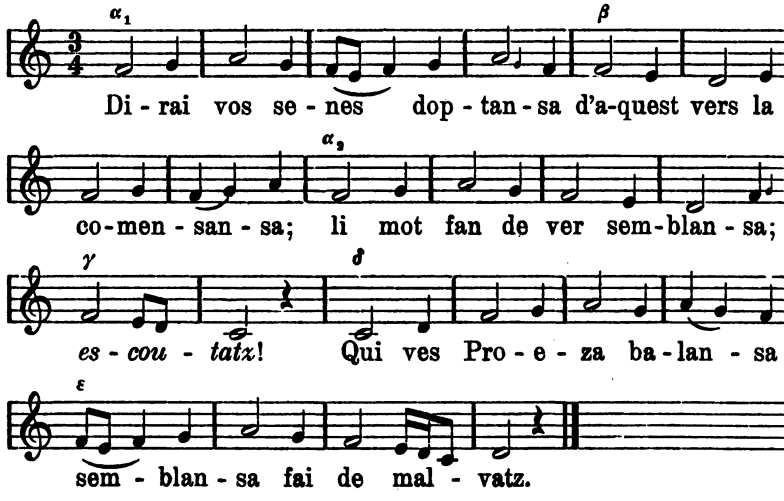
6) gedr. Scheler, a. a. O. S. 6.

7) gedr. Scheler. a. a. O. S. 11.

Digitized by Google

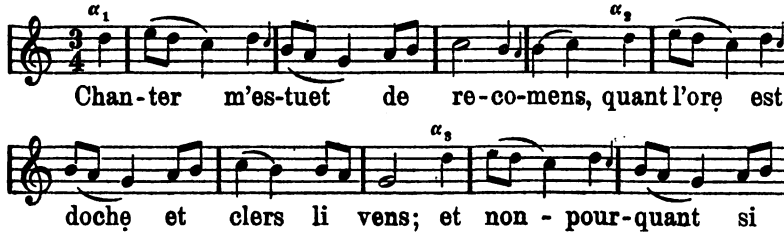
einander so verblüffend ähnlich, daß man eine Beeinflussung des afrz. Gedichtes durch das berühmte prov. Vorbild wohl annehmen möchte. Doch fehlt bei dem völligen Abweichen der Melodien, auch in der Verwendung der einzelnen Melodieabschnitte innerhalb der Strophe, jeder unmittelbare musikalische Berührungspunkt in beiden Liedern. Man vergleiche selbst:

Das provenzalische Lied lautet:



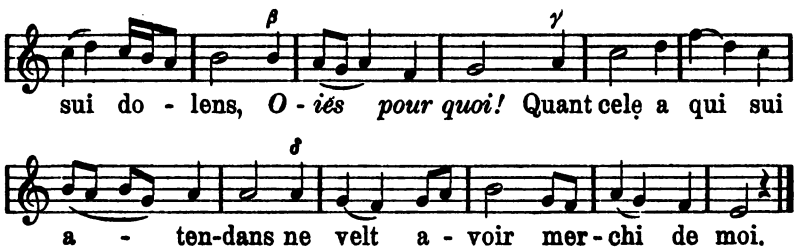
Dirai vos senes doptansa
d'aquest vers la comensansa;
li mot fan de ver semblansa;
escoutatz!
Qui ves Proeza balansa
semblansa fai de malvatz.[1])

Das französische Lied hat dagegen folgende Fassung:



1) Vgl. Jeanroy, Déjeanne et Aubry, Quatre Poesiés de Marcabru, Paris (1904) S. 2 f.

Digitized by Google



Chanter m'estuet de recomens,
quant l'ore est doche et clers li vens;
3. et nonpourquant si sui dolens,
Oiés pour quoi!
Quant cele a qui sui atendans
6. ne velt avoir merchi de moi.

Molt aim ma dame et voil et pri,
mais d'une cose m'a traï:
9. quant li paroil, si m'entr'obli;
Oiés pour quoi!
Tant par desir l'amor de li
12. ke tous sui fous quant je la voi.

Ne puis mon coraige covrir
de ço[u] ke plus voil et desir;
15. bien m'en devroie repentir,
Oiés pour quoi!
Car moult voi a noient venir
18. çou dont on fait plus grant effroi.

Se ma dame sëust le voir
com je sui siens a mon pooir,
21. de moi aroit merchi espoir;
Oiés pour quoi!
Car ne me puis de li movoir;
24. son plaisir face, je l'otroi.

Iceste Amors me fait soulas
sol del penser, quant plus n'en fas;
27. et si resui dolens et mas,
Oiés pour quoi!
Quant je me gis, si m'en porchas;
30. por el nel di ne m'i anoi.

Ma rotruenge finera
bien puet savoir ki amé a

Digitized by Google

33. se bien ou malement m'esta;
Oiés pour quoi!
Car je sui chil qui l'amera,
36. si n'en fera plus grant effroi.[1])

Der Bau der Strophe weist also folgende Struktur auf:

musikalisch: α_1 α_2 α_3 β γ δ
textlich: *a a a B a b*

Sechs solche Strophen, von denen jede einen andern Reim aufweist, bilden das Lied.

Rayn. 636 bringt am Anfang der Strophe eine dreimal wiederholte Verszeile, der musikalisch eine dreimal wiederkehrende Tonreihe, die allerdings in Halb- (*vert*) und Ganzschluß (*clos*) variiert, entspricht. Diese Wiederholung von gleichreimenden, gleichlangen Verszeilen, denen ursprünglich sicher gleiche Tonreihen entsprachen, ist eines der Hauptmerkmale der oben angeführten Lieder, denen sonst eine straffe Gliederung, die auf einen „festen Strophenbau", wie ihn die Rondeaux, Virelais und Balladen aufweisen, schließen ließe, fehlt. Wohl aber gleicht diese Strophenform sehr der Laisse einer „Chanson de geste". Man lasse die ganz verschieden assonierenden oder reimenden Laissen einer solchen „Chanson de geste" gleich lang werden, so entsteht im Prinzip die Rotrouenge, wie sie in Rayn. 1411 vorliegt:

Bels m'est l'ans en mai, quant voi le tens florir;
Oisel chantent doucement a l'enserir.
3. Toute nuit veil et tressail, ne puis dormir,
car a ce m'estuet penser ke plus desir.
Moult hai ma vie s'a tel tort me fait morir
6. *ma douce amie.*

Las! por coi me fait la belle tel mal sentir,
quant del tout sui atornés a li servir?
9. Je ne veuil ne je ne puis de li partir,
car ne puis de mes dolors sans li garir.
Moult hai ma vie s'a tel tort me fait morir
12. *ma douce amie.*

---

1) Hs.: T 115r° (Gont.) — gedr. Scheler II = [Trouvères belges, nouv. sér. Brüssel (1879)] S. 11.

Die hier angeführten Hss.-Sigel sind die von mir in Zeitschrift für romanische Philologie Bd. 41 (1921) S. 339ff. angegebenen.

Digitized by Google

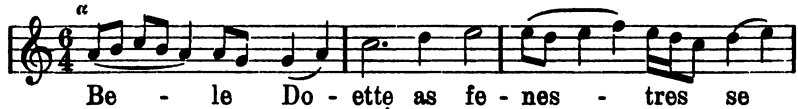
Nus ne sait a quel dolor je m'en consir
aine ne li osai mon cuer del tout gehir;
siens sui et fui et serai sans repentir;
tous jours veuil le sien servise maintenir.
Moult hai ma vie s'a tel tort me fait morir
ma douce amie.

Deus! com sont en grant doutance de faillir
cil qui aiment de bon cuer et sans traïr;
losengier, qui por noient suelent mentir,
font bone amour remanoir et departir.
Moult hai ma vie s'a tel tort me fait morir
ma douce amie.

Nus ne puet de fausse amor a bien venir,
car chascuns vuet pou amer et bien joïr;
li malvais font les cortois avilenir;
nus ne sait mais cui amer ne cui servir.
Moult hai ma vie s'a tel tort me fait morir
ma douce amie.

Trés or veuil ma retrouvenge definir:
Gontier pri moult k'il la chant et face oïr;
ou pascor, quant on verra le bruel florir,
chevalier la chanteront por esbaudir.
Or aim ma vie, car del tout m'a afié
ma douce amie.[1])

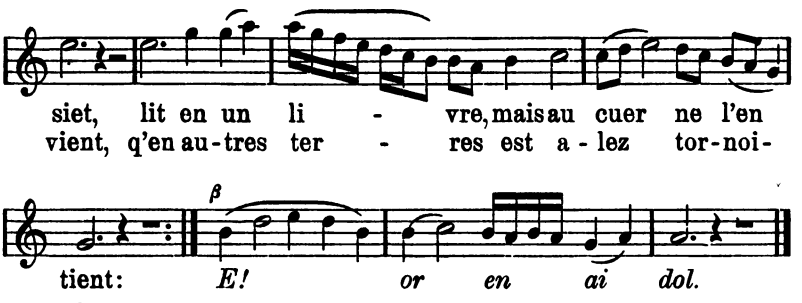
Einige Langverse auf dieselbe Melodie gesungen[2]) mit einem kadenzierenden kürzeren Abschluß — der infolge seiner Stellung einen refrainartigen Charakter erhielt — wie im Aucassin, machen die Strophe aus. Auf dieser Stufe steht Rayn. 1352 nach Hs. U. fol. 63 r°, wie aus folgendem ersichtlich wird:



1) Hs.: B 31 r° — gedr. zuletzt von P. Meyer, Recueil d'anciens textes bas-latins, provençaux et français 2e partie. Paris (1877) S. 376 u. Scheler II S. 6.

2) Ähnlich hat sich schon Wallensköld, a. a. O. S. 104 ausgesprochen: Dort ist zu lesen: „. . . . je crois pouvoir dire que ce qui constitue la »rotrouenge«, ce n'est pas en premier lieu l'existence d'un refrain, mais une construction strophique spéciale sans coda où la même phrase musicale (indiquée par la construction du couplet) revient plusieurs fois."

Digitized by Google



Bele Doette as fenestres se siet,
lit en un livre, mais au cuer ne l'en tient:
de son ami Doon li ressovient,
q'en autres terres est alez tornoier.
E! or en ai dol.

Uns escuiers as degrez de la sale
est dessenduz, s'est destrosse sa male.
Bele Doette les degrez en avale,
ne cuide pas oïr novele male.
E! or en ai dol.

Bele Doette tantost li demanda:
«Ou est mes sires que ne vi tel pieç'a?»
Cil ot tel duel que de pitié plora.
Bele Doette maintenant se pasma.
E! or en ai dol.

Bele Doette s'est en estant drecie,
voit l'escuier, vers lui s'est adrecie;
en son cuer est dolante et correcie
por son seignor dont ele ne voit mie.
E! or en ai dol.

Bele Doette li prist a demander:
«Ou est mes sires cui je doi tant amer?»
«En non Deu, dame, nel vos quier mais celer:
morz est mes sires, ocis fu au joster.»
E! or en ai dol.[1])

1) Hs.: U 63 r° — Text gedr. zuletzt bei Bartsch, Rom. u. Past. S. 5 f.; Oulmont, La Poésie française du Moyen âge, Paris (1913) S. 258; vgl. auch Schläger, Über Musik und Strophenbau der französischen Romanzen, Halle (1900), S. 5 ff.

Digitized by Google

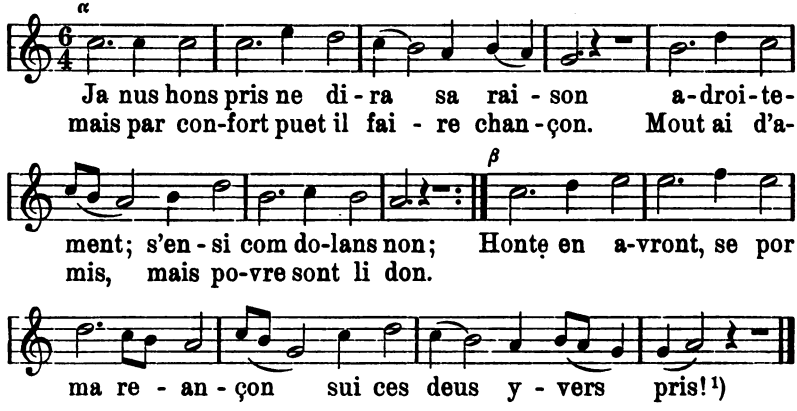
Der denkbar einfachste Bau liegt hier vor: jede Strophe mit anderem Reim versehen,

musikalisch: $\overbrace{\alpha}\ \overbrace{\alpha}\ \|\ \beta$

textlich: $\overbrace{a_{10}\ a_{10}}\ \overbrace{a_{10}\ a_{10}}\ \|\ B_5$

gebaut, läßt eine Achttaktperiode entstehen, der zweimal ein durch gleichen Binnenreim abgeteilter Text unterlegt ist, nebst dreitaktiger Kadenz, die durch Unterlegen ein und derselben Textworte zum ausgesprochenen Refrain wird.

Auf vielleicht noch einfacherer Stufe steht das bekannte Lied von Richard Löwenherz Rayn. 1891, das ich nach Hs. O. fol. 62c mitteile:



Ja nus hons pris ne dira sa raison
adroitement; s'ensi com dolans non;
mais par confort puet il faire chançon.
Mout ai d'amis, mais povre sont li don.
Honte en avront, se por ma rëançon
sui ces deus yvers *pris!*

Ce sevent bien mi honme et mi baron,
Englois, Normant, Poitevin et Gascon,
que je n'avoie si povre conpaignon,
cui je laissasse por avoir en prixon.
Je nel di pas por nule retraçon,
mais encor sui ge *pris.*

1) Der Text der Hs. O ist nach dem kritischen Text in Bartsch und Wiese, Chrestomathie de l'ancien français, Leipzig[12] (1920) S. 161 verbessert worden.

Digitized by Google

Or sai je bien de voir certainement
que mors ne pris n'a ami ne parent,
quant hon me lait por or ne por argent.
Moult m'est de moi, mes plus m'est de ma gent,
qu'aprés ma mort avront reprochier grant,
se longuement sui *pris*.

N'est pas merveille, se j'ai le cuer dolent,
quant mes sires tient ma terre en torment.
S'or li menbroit de nostre serement,
que nos feïsmes andui communaument,
bien sai de voir que ceans longuement
ne seroie pas *pris*.

Ce sevent bien Angevin et Torain,
cil bacheler qui or sont riche et sain,
qu'encombrez sui loing d'aus en autrui main.
Forment m'amoient, mais or ne m'aimment grain.
De beles armes sont ores vuit li plain,
por tant que je sui *pris*.

Mes compaignons, cui j'amoie et cui j'ain,
ceus de Cahen et ceus dou Percherain,
me di, chançon, qu'il ne sont pas certain;
qu'onques vers aus nen oi cuer faus ne vain.
S'il me guerroient, il font moult que vilain,
tant con je serai *pris*.

* * *

Contesse suer, vostre pris souverain
vos saut et gart cil a cui je me clain
et par cui je sui *pris*.

* * *

Je ne di pas de celi de Chartain,
la mere Loöys.[1])

Auch hier ist der Bau der Strophe ganz durchsichtig und klar; je zwei Strophen, durch gleichen Reim verbunden, haben alle — abgesehen vom Geleit — den Bau:

musikalisch: $\overbrace{\quad}^{\alpha}\ \overbrace{\quad}^{\alpha}\ \|\ \overbrace{\quad}^{\beta}$

textlich: $\overbrace{a_{10}\ a_{10}}^{\alpha}\ \overbrace{a_{10}\ a_{10}}^{\alpha}\ \|\ \overbrace{a_{10}\ b_{6}}^{\beta}$

1) Hss.: B 103 v° (R. Rich.); K 392; N 180a; O 62c; U 102 v°; X 252b — Lit. vgl. Bartsch-Wiese, Chrest.[12] S. 161. Es mag hier auch erwähnt werden, daß Viktor Scheffel das Lied übersetzt hat und zwar in seinem Buch „Frau Aventiure", Stuttgart (1863), S. 18ff.

Digitized by Google

Der zweimal wiederholten Achttaktperiode, der auch hier ein durch gleichen Binnenreim geteilter Text unterlegt ist, folgt diesmal ein längerer sechstaktiger musikalischer Abschluß, dessen erster Teil viel Ähnlichkeit mit der ersten Hälfte der Achttaktperiode hat. Zu einem Refrain hat sich der Text nicht verdichtet, wenn auch im letzten Vers aller Strophen immer der Gedanke des Gefangenseins durch das Reimwort „pris“ wiederkehrt.

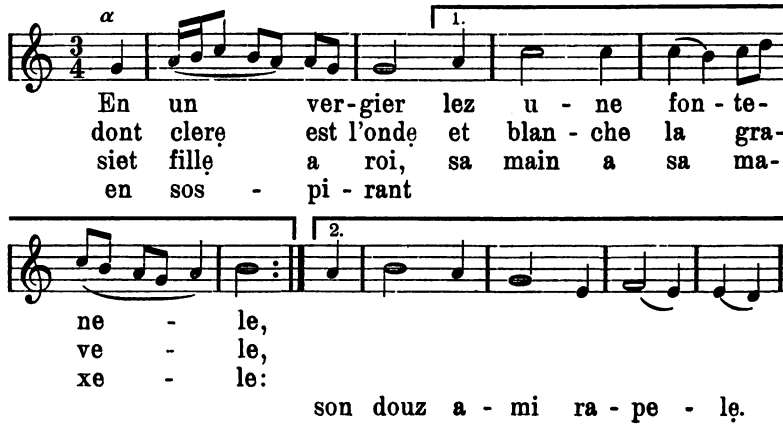
Natürlich konnte der Textdichter noch ein Übriges tun und der recht einfachen Strophe durch Ausgestalten des Refrain, z. B. durch Ausdehnen desselben auf die beiden letzten Verse, etwas mehr Ansehen verschaffen. So liegen die Verhältnisse etwa in Rayn. 1411, das genau wie das vorhergehende Lied gebaut ist, also bei allerdings in allen Strophen gleichbleibendem Reim den Bau:

musikalisch: [$\overbrace{\alpha}$ $\overbrace{\alpha}$ ‖ $\overbrace{\beta}$]

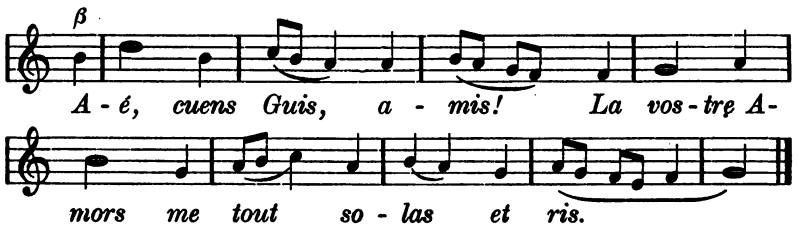
textlich: $\overbrace{a_{11}\ a_{11}}\ \overbrace{a_{11}\ a_{11}}$ ‖ $\overbrace{A_{11}\ B_{4}}$

aufweisen dürfte.

Es konnte wohl auch — ohne am Textbau das geringste zu ändern — die letzte Wiederholung der Anfangstonreihe unmittelbar vor dem Refrain differenziert, also als *vert* und *clos* ausgebildet werden, wodurch dann der Refrain markanter hervortreten mußte. Das ist z. B. der Fall in der bekannten Romanze von der schönen Königstochter, Rayn. 594, die nach Hs. U. fol. 62 v° wie folgt lautet:



Digitized by Google



En un vergier lez une fontenele,
dont clere est l'onde et blanche la gravele,
siet fille a roi, sa main a sa maxele:
en sospirant son douz ami rapele.
Aé, cuens Guis, amis! La vostre Amors me tout solas et ris.

«Cuens Guis, amis, com male destinée!
Mes pere m'a a un viellart donée,
qui en cest més m'a mis et enserrée:
n'en puis eissir a soir n'a matinée.»
Aé, cuens Guis, amis! La vostre Amors me tout solas et ris.

Li mals mariz en oï la deplainte,
entre el vergier, sa corroie a desceinte:
tant la bati q'ele en fu perse et tainte.
Entre ses piez por peu ne l'a estainte.
Aé, cuens Guis, amis! La vostre Amors me tout solas et ris.

Li mals mariz quant il l'ot laidangie,
il s'en repent, car il ot fait folie,
car il fu de son pere la maisnie:
bien set q'ele est fille a roi, koi qu'il die.
Aé, cuens Guis, amis! La vostre Amors me tout solas et ris.

La bele s'est de pameson levée,
Deu reclama par veraie pensée.
«Bels sire douz, ja m'avez vos la formée,
donez moi, sire, que ne soie obliée
ke mes amis revengne ainz la vesprée.»
Aé, cuens Guis, amis! La vostre Amors me tout solas et ris.

Et nos sires l'a molt bien escoutée:
ez son ami qui l'a reconfortée.
Assis se sont voz une ante ramée:
la ot d'Amors mainte larme plorée.
Aé, cuens Guis, amis! La vostre Amors me tout solas et ris.[1])

1) Hs. U 62 v°; *δ*; — gedr. zuletzt bei Bartsch, Rom. 13; Ludwig, in Guido Adler's Handbuch der Musikgeschichte, Frankfurt a. M. (1924), S. 163.

Digitized by Google

Der Bau des Liedes, in dem wohl keine Reimgleichheit in den verschiedenen Strophen angestrebt ist, hat den ganz einfachen Bau:

musikalisch: $\alpha_1\ \alpha_1\ \alpha_1\ \alpha_2 \parallel \overbrace{\beta}$

textlich: $a_{10}\smile a_{10}\smile a_{10}\smile a_{10}\smile \parallel \overbrace{B^1{}_6\ B^2{}_{10}}$

Interessant ist hier die Behandlung des männlichen Refrainschlusses „ris“, der an den weiblichen Schluß von α_1 angeglichen ist.

Während im vorhergehenden Lied, Rayn. 1891, der fünfte Vers der Strophe, also der Vers, der dem ersten Refrainvers entspricht, denselben Reim wie die vorhergehenden Verse trägt, zeigt Rayn. 594 im Reim des Refrain, daß die erste Refrainzeile den Reim der letzten Refrainzeile aufgenommen hat. Der Refrain ist auf diese Art und Weise selbständiger geworden, es entspricht gewissermaßen das Reimgebäude der musikalischen Struktur.

Wir sind damit zu einer Form gelangt, wie sie die „Rotrouenge“ Rayn. 768 aufweist, deren Bau bei in allen Strophen wechselndem Reim etwa sein mochte:

musikalisch: $[\ \overbrace{\alpha_1}\ \overbrace{\alpha_1}\ \overbrace{\alpha_2} \parallel \overbrace{\beta}\ ]$

textlich: $\overbrace{a_{11}\smile a_{11}}\smile\overbrace{a_{11}\smile a_{11}}\smile\overbrace{a_{11}\smile a_{11}} \parallel \overbrace{B^1{}_{11}\smile B^2{}_9}\smile$

Je n'en puis mon cuer blasmer, quant il sospire,
car je vif a grant dolor et a martire.
Grans dolors est de penser ki n'ose dire,
et plus grief est de proier por escondire.
De legier me puet la belle desconfire,
quant li pains de son pais me samble chire;
car mieus aim de li songier belle mençoigne,
k'avoec une autre couchier sans soigne.

Je tenroie volentiers l'obedience,
k'il n'a nule si vaillant dusk'en Provence.
Certes jou aim mieus assés qu'ele me mence,
c'une autre me desist voir, ki mains m'agence;
bien fust m'ame en paradis tot em presence,
se je soffrisse por Deu tel penitence;
car mieus aim de li songier belle mençoigne,
k'avoec une autre couchier sans soigne.

Je ne puis entr'oblier mon grant damage,
dont je sospir nuit et jor en mon corage,
mais tant ai de reconfort ki m'asouage,

Digitized by Google

ke ne li sui riens fourfais par mon folage;
ses homs serai a tos jors, ja n'iert salvage;
bien venroie d'outre mer par son message;
car mieus aim de li songier *belle mençoigne,*
k'avoec une autre couchier *sans soigne.*

A mon cuer n'avoit pas fait si grant outrage,
tant par est mieudre de moi sans signourage;
ne por tant si humelie mon courage,
k'ainc n'oï k'amors vausist gaigier parage.
Bien sace, pour li irai en hermitage,
et si li ferai conter par mon message.
Car mieus aim de li songier *belle mençoigne,*
k'avoec une autre couchier *sans soigne.*

Se jou l'aim de tout mon cuer, drois est ke face,
car moult doit grant joie avoir qui ele embrace.
Ele me fist l'autre soir une menace,
pour qui il m'estuet canter, si m'en solace.
Las! se çou avient jamais k'ele me bache,
pis arai que forsenés ki porte mache.
Car mieus aim de li songier *belle mençoigne,*
k'avoec une autre couchier *sans soigne.*

Mes chanters n'est pas soshais, quoi que l'on die,
mais si voil mon duel mener ke l'on en rie.
Bien vous di et puis jurer tel cortoisie,
k'Amors se velt bien garder sans villonie:
En tel lieu velt asambler sa compaignie,
ki ne li consent a faire villonie.
Car mieus aim de li songier *belle mençoigne,*
k'avoec une autre couchier *sans soigne.*

Rotruenge, si t'envoi droit en Bourgoigne,
au conte ke je moult aim, qu'il le despoigne,
car ne sai trover son per dusqu'en Gascoigne.
A lui voil plaindre mon duel et ma besoigne,
par amor li voil proier c'un don me doigne:
qu'en chantant le laist savoir et le tiesmoigne.
Car mieus aim de li songier *belle mençoigne,*
k'avoec une autre couchier *sans soigne.*[1])

Der Angleichung im Reim innerhalb des Refrain pflegt bald eine Angleichung in der Silbenzahl zu folgen, die dann auch eine Änderung in der Melodie — oft ein Gleichmachen der

1) Hs.: T 116 r° (Gont.) — gedr. Scheler II S. 21.;

Digitized by Google

Melodieabschnitte — mit sich führt, und damit wäre die Form, wie sie in Rayn. 354 und Rayn. 1914 vorkommt, erreicht.

Rayn. 354

La flors novelle ki resplant
me fait renoveler mon chant,
mais coment ferai bel samblant
poureuc, se je n'en ai talant?
Tel duel me font li mesdisant.
Trop lons services sans esploit
me fait sovent estre en destroit.

Nus ne set mais coment il aint,
car s'il ne set celer son plaint
et s'il fait çou ke l'amour vaint,
li cris del siecle le destraint;
ensi voit on k'Amors remaint.
Trop lons services sans esploit
me fait sovent estre en destroit.

Las! ne sai mais que devenir,
moi ne loist amer ne haïr,
k'a veüe ne l'os servir
et ne m'en puis del tot partir;
itel dolor m'estuet soffrir.
Trop lons services sans esploit
me fait sovent estre en destroit.

Çou ke je fis por bien de li
et pour son blasme ke g'i vi,
m'est, las, a tel dolor verti
qu'el m'a del tot mis en oubli;
mieus m'en venist soffrir le cri.
Trop lons services sans esploit
me fait sovent estre en destroit.

Molt a grant mescreance el mont,
nules Amors loiaus ne sont,
car tout destorbent et deffont
li malparlier ki entr'aus vont;
leur villonie me confont.
Trop lons services sans esploit
me fait sovent estre en destroit.

S'ele onques debonaire fu,
fu, quant ele avra perchëu
que par son tort m'a confondu;

Digitized by Google

lors ne seront ja mais crëu
cil par qui l'ai a tort perdu.
Trop lons services sans esploit
me fait sovent estre en destroit.

Sa rotruenge li envoi
que par Dieu ait merchi de moi;
s'ele n'en prent autre conroi,
moult truis en li mauvaise foi;
las, che n'iert ja, ne sai pour quoi.
Trop lons services sans esploit
me fait sovent estre en destroit.[1])

Rayn. 1914

Yvers aproisme et la saisons
ke chiet la fueille des buissons,
et li oisiel laissent lor tons
por la froideur del tans felons;
las, trop m'est dure ma prisons!
Longe pramesse en lonc respit
me taut grant part de mon delit.

D'une pramesse que li fis
me memberra mais a tos dis;
las, si lonc termine m'a mis
del bien ki la m'estoit promis,
c'est a grant tort, ainc nel forfis.
Longe pramesse en lonc respit
me taut grant part de mon delit.

Cil ki bien aime et trop atent,
sachiés qu'il est destrois sovent;
mais, belle dame, a vous m'atent,
merchi vous proi tant durement
grant pechié fait qui se desment.
Longe pramesse en lonc respit
me taut grant part de mon delit.

Ne sai coment li vait de moi,
mais por li sui en grant effroi,
et s'a autrui promet sa foi,
Dieus, com m'a mort ne sai por quoi!
Certes, je l'aim et voil et croi.
Longe pramesse en lonc respit
me taut grant part de mon delit.

---

1) Hs.: T 110 r° (Gont.) — gedr. Scheler II S. 25.

Digitized by Google

Maint home voit on conforter
par bel prametre sans doner,
et s'or m'estuet mal endurer,
bien puet li maus a bien torner;
ensi doit on Amors finer.
Longe pramesse en lonc respit
me taut grant part de mon delit.

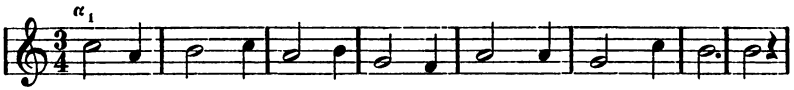
Belle, por la douçor de vous
sui je destrois et angoissous,
por Dieu, car me faites joious
del couvent ki fu entre nous;
por vous me muir tot a estrous.
Longe pramesse en lonc respit
me taut grant part de mon delit.

Ma rotroenge finerai,
chant i couvient doucet et gai;
a Gontier chanter le ferai
et ma dame l'envoierai;
sans li de moi conseil n'arai.
Longe pramesse en lonc respit
me taut grant part de mon delit.[1])

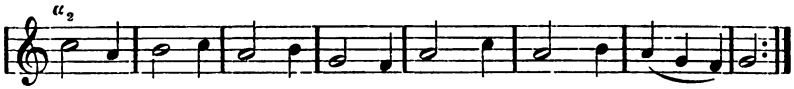
Also bei in allen Strophen wechselndem Reim folgender Strophenbau:

musikalisch: $[\alpha_1\ \alpha_1\ \alpha_1\ \alpha_1\ \alpha_2 \parallel \overbrace{\quad\quad}^{\beta}\ ]$
textlich: $a_8\ a_8\ a_8\ a_8\ a_8 \parallel \overbrace{B^1_8\ B^2_8}$

Als weiteres Beispiel möge Rayn. 1171 aus der Hs. K. pag. 364 folgen:



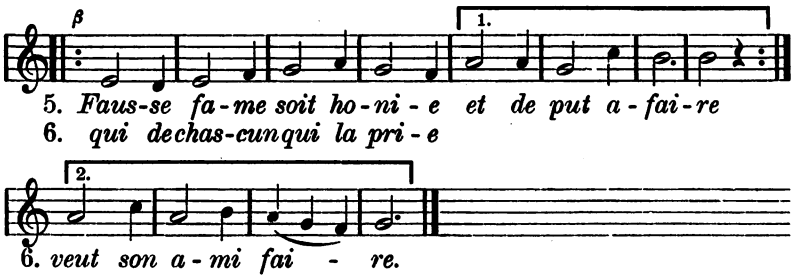
1. Ma chan-çon n'est pas jo - li - e que vous vueil re - tre - re,
3. Je cui-doie a - voir a - mi - e, douce et de - bo - nai-re,



2. trop ai pen-sé a fo - li - e ne m'en puis plus tai - re.
4. més je la truis a - ne-mi - e et vers moi con-trai - re.

1) Hs.: T 114 v° (Gont.) — gedr. Scheler II S. 69.

Digitized by Google



Ma chançon n'est pas jolie — que vous vueil retrere,
trop ai pensé a folie — ne m'en puis plus taire.
Je cuidoie avoir amie, — douce et debonaire,
més je la truis anemie — et vers moi contraire.
Fausse fame soit honie — et de put afaire
qui de chascun qui la prie — veut son ami faire.

Autant aime vilanie — en tor li atraire
conme ele fet cortoisie — ce fet a desplaire
puis qu'ele s'est otroiée — du tout a mal faire
guerpir doi sa conpagnie — et arriere traire.
Fausse fame soit honie — et de put afaire
qui de chascun qui la prie — veut son ami faire.

Retenir vueil de m'amie — un tel essamplaire;
chascuns qui a li s'otrie — en fet tout son plaire.
Tele amor ne pris je mie — qui set a touz plaire;
longuement ne la puet mie — mener qu'il ne plaire.
Fausse fame soit honie — et de put afaire
qui de chascun qui la prie — veut son ami faire.

Grant riote a enchargie — qui tel fame maire;
car il est de jalosie — et prevoz et maire.
Icele ne pris je mie — qui a tel afaire
ne ja n'avra bone vie — qu'il a trop grief haire.
Fausse fame soit honie — et de put afaire
qui de chascun qui la prie — veut son ami faire.

Or vous dirai qu'ele endure — par son grant folage;
ele a souvent batëure, — c'est tout davantage.
En vieté et en ordure — a mis son usage,
s'en li fet honte et ledure, — c'est par son outrage.
Fausse fame soit honie — et de put afaire
qui de chascun qui la prie — veut son ami faire.

* * *

Se jamais ai de li cure — en tout mon eage,

Digitized by Google

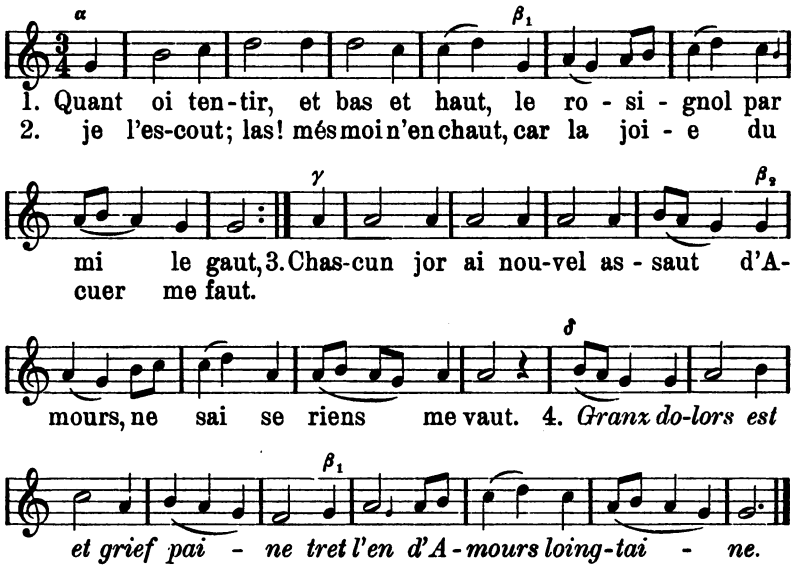
Deus me doinst male aventure par mi mon visage,
Fausse femme soit honie ki ait cuer volage
ki a chascun ki la prie done son corage.[1])

Das Stück ist denkbar einfach gebaut. Der musikalische Satz umfaßt 8 Takte, dem eigentlich ein weiblicher 13 Silbner unterlegt sein müßte. Auch hier wieder zerteilt der gleiche Binnenreim den Langvers in $7^{\smile}+5^{\smile}$ Silben. Die Melodieabschnitte laufen in Halb- (*vert*) und Ganzschlüsse (*clos*) aus, und zwar stimmen alle Halb- bzw. Ganzschlüsse musikalisch vollkommen überein. Wir haben also den ganz einfachen Bau:

musikalisch: $\overbrace{\quad}^{\alpha_1}\ \overbrace{\quad}^{\alpha_2}\ \overbrace{\quad}^{\alpha_1}\ \overbrace{\quad}^{\alpha_2}\ \Big|\ \overbrace{\quad}^{\beta_1}\ \overbrace{\quad}^{\beta_2}$

textlich: $a_7\smile b_5\smile a_7\smile b_5\smile a_7\smile b_5\smile a_7\smile b_5\smile\ \Big|\ A^1{}_7\smile B^1{}_5\smile A^2{}_7\smile B^2{}_5\smile$

Es mag auch noch Rayn. 396 nach der Hs. K. pag. 383 von demselben Gontier, von dem auch Rayn. 354 und 1914 sind, folgen:



Quant oi tentir, et bas et haut, le rosignol par mi le gaut,
je l'escout; las! més moi n'en chaut, car la joie du cuer me faut.
Chascun jor ai nouvel assaut d'Amours, ne sai se riens me vaut.
Granz dolors est et grief paine tret l'en d'Amours loingtaine.

1) Hss.: B 151 v° (J. de la V.); K 364; X 238a; — gedr. Brankelmann, Archiv für das Studium der neueren Sprachen Bd. 43 (1868) S. 257.

Digitized by Google

Ja plaindroie mon grant ennui, dolenz! més je ne sai a cui.
Onques la bele ne conui, ne ses privés onques ne fui.
Ce que j'en sai, c'est par autrui, si m'a conquis que ses homs sui.
Granz dolors est et grief paine *tret l'en d'Amours loingtaine.*

Que foux ai dit, or m'en repent, trop en paroil certainement,
car ainc n'oi son acointement, si vueil qu'ele m'aint loiaument,
més on devine plus souvent ce dont on a graignor talent.
Granz dolors est et grief paine *tret l'en d'Amours loingtaine.*

Ne quier pas desloial amour, més conpaignie sans folour,
son bien parler et sa doçour et l'un pour l'autre face honour;
qui d'Amours quiert plus grant laissour, touz jours enpire au chief de tour.
Granz dolors est et grief paine *tret l'en d'Amours loingtaine.*

Trop veut avoir d'Amors conquis qui plus en quiert d'honour et pris,
més aint desduit et joie et ris et soit cortois et mieuz apris;
Assez conquiert, ce m'est avis, qui bons devient pour estre amis.
Granz dolors est et grief paine *tret l'en d'Amours loingtaine.*[1])

Auch hier ist die musikalische Achttaktperiode, der eigentlich ein Sechzehnsilbner entsprechen sollte, durch Binnenreim in zwei gleiche Teile, d. h. zwei Achtsilbner, zerteilt worden. Der Bau ist folgender:

musikalisch: $\alpha\ \beta_1\ \alpha\ \beta_1\ \gamma\ \beta_2 \mid \delta\ \beta_1$
textlich: $a_8\ a_8\ a_8\ a_8\ a_8\ a_8 \mid B_7 \smile B_6 \smile$

Merkwürdig ist die Tonreihe γ, von der man wohl behaupten kann, daß sie kaum richtig überliefert sein dürfte Sie kadenziert ähnlich wie δ. Sie dürfte entweder gleich α oder gleich δ angenommen werden. Auch δ hat Anklänge an β_2. Oder sollte der Dichter versucht haben, die Form zu sprengen?

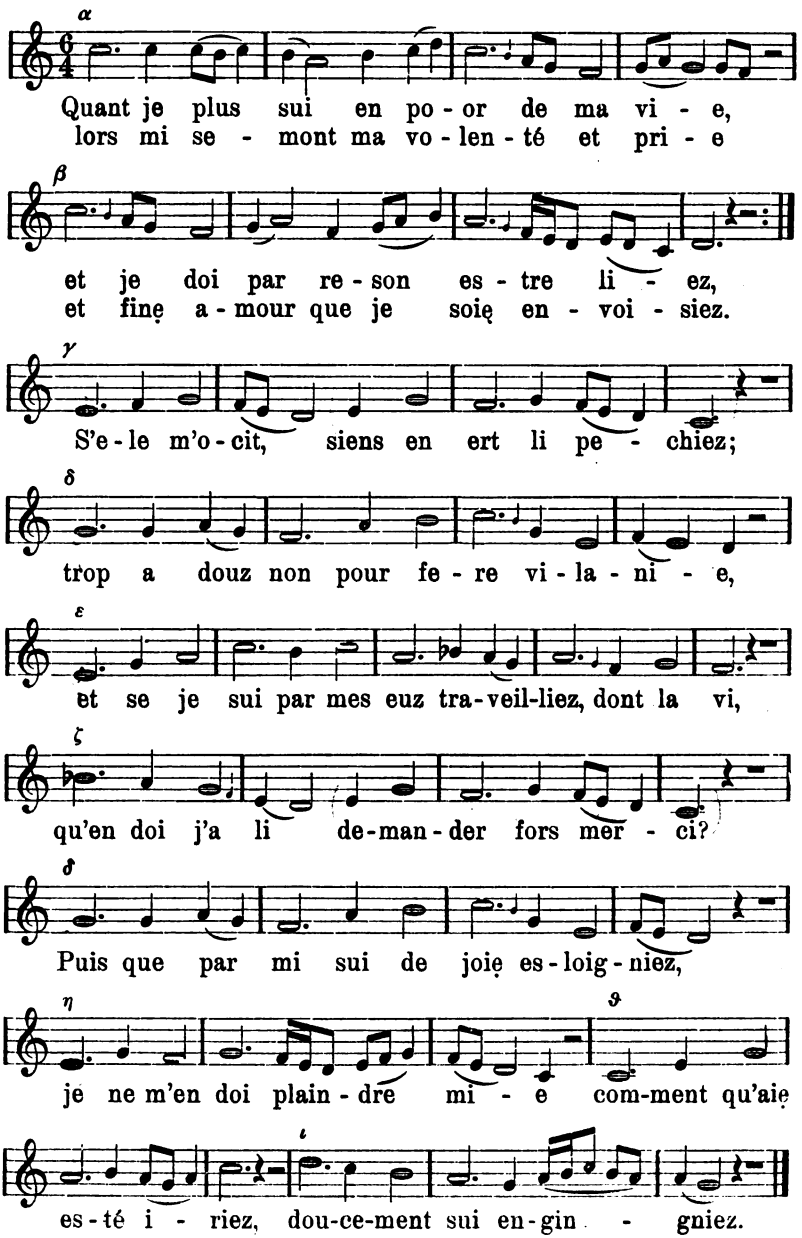
Natürlich halten diese sowohl textlich wie musikalisch höchst einfachen Strophen keinen Vergleich mit der höchst kunstvoll gebauten Kanzonenstrophe der Trouvères aus. Ich führe deshalb zum Vergleich eine der beliebtesten Melodien[2]) der Trouvère-

1) Hss.: K 383; M 169c (G. de S.); N 176a; O 114a; T 111 r° (Gont.) X 247a; — gedr. Scheler II S. 53.

2) Ich habe bereits auf eine Reihe von beliebten Melodien [Rayn. 2107^5, 1216^4, 1135^3, 199^2, 221^2, 711^2, 936^2 und 2054^2, wobei der Exponent die Anzahl der bekannt gewordenen Contrafacta bezeichnet] in meiner Schrift „Musikwissenschaft und romanische Philologie", Halle (1918) S. 11 und Zschr. r. Phil. Bd. 41 (1920) S. 330ff. aufmerksam gemacht. Zu diesen Melodien tritt auch Rayn. 1227, das nicht nur von Rayn. 1236, sondern auch noch von Rayn. 1147 und 1097 nachgebildet wurde (vgl. Julián Ribera, La Musica andaluza medieval en las canciones de trovadores y troveros. Fasc. 1° Madrid (1923) Einl. S. 24).

Digitized by Google

kunst an, nämlich Blondel de Nesle's Lied Rayn. 1227 nach der Hs. K. pag. 109.



Digitized by Google

Quant je plus sui en poor de ma vie,
et je doi par reson estre lïez,
lors mi semont ma volenté et prie
et fine amour que je soie envoisiez.
S'ele m'ocit, siens en ert li pechiez;
trop a douz non pour fere vilanie,
et se je sui par mes euz traveilliez,
dont la vi,
qu'en doi j'a li
demander fors merci?
Puis que par mi sui de joie esloigniez,
je ne m'en doi plaindre mie
comment qu'aie esté iriez,
doucement sui engingniez.

Zum leichteren Vergleich der beiden Strophenformen sei auch der Bau von Rayn. 1227, dessen Strophen paarweise gleichen Reim haben, hier angegeben:

musikalisch: $\alpha \quad \beta \quad \alpha \quad \beta \quad \gamma \quad \delta \quad \overbrace{\varepsilon \quad \zeta}^{} \quad \delta \quad \eta \quad \vartheta \quad \iota$

textlich: $a_{10} \smile b_{10} \; a_{10} \smile b_{10} \; b_{10} \; a_{10} \smile \overbrace{b_{10} \; a_8}^{} \; \overbrace{a_4 \; a_6}^{} \; b_{10} \; a_7 \smile b_7 \; b_7$

Vergleichen wir z. B. Rayn. 1171 mit Rayn. 1227, so begegnen uns zwei Kunstrichtungen, wie sie nicht verschiedener gedacht werden können: auf der einen Seite endloses Wiederholen ein und desselben musikalischen Gedankens, der dann in einer breiter angelegten Kadenz seinen Gipfel erreicht, auf der anderen Seite ein förmliches Schwelgen in neuen musikalischen Eingebungen denen ein Wiederholen anscheinend verpönt ist. Natürlich setzen die beiden Liedmelodien auch verschieden vorgebildete Zuhörer voraus. Dem einfachen Mann wird die Melodie Rayn. 1227 wohl weniger haben sagen können als Rayn. 1171, dessen Aufbau er bedeutend leichter verstehen konnte, als den von Rayn. 1227. Wenn wir also in Rayn. 1171 die volkstümliche Kunst erblicken dürfen, so tritt uns in Rayn. 1227 ein Vertreter des Kunstliedes entgegen.

Noch schlichter ist Rayn. 919 gebaut, wenn aus dem Geleit nicht ein weiterer wichtiger Schluß gezogen werden kann. Das Lied lautet:

Oez com je sui bestournez por joie d'Amors que je n'ai:
3. Entre sages sui fous clamez et entre les fous assez sai.
Onques ne fis que faire dui; quant plus m'a iré, plus m'apai.

Digitized by Google

Je sui mananz et riens avoir ne puis, mauvés sui et cortois;
je sui muez por bien parler, et sorz por clerement oïr,
contraiz en lit por tost aler et coliers por tos tens ges...

Je muir de faim quant sui saous, et de noient faire sui las;
de ma prode feme sui cous et en gastant le mien amas.
Quant je cheval lez mon cheval, de mon aler faz mon venir.

Aigue m'enivre plus que vins, miel me fait boivre plus que seus:
prod om sui et lechierres fins, et si vos dirai briement queus:
Alemans sui et Poitevins, ne l'un ne l'autre, ce set Dieus.

* * *

La rotroange finera qui maintes foiz sera chantée.
A la pucele s'en ira por cui Amors m'ont bestorné.

* * *

Se li plaist, si la chantera por moi qui la fis en esté;
et Dieus! se ja se sentira mes cors de la soe bonté![1])

Bekanntlich war der Refrain ursprünglich zum Mitsingen im Chor bestimmt, wie das ja ganz deutlich in den eigentlichen Refrainliedern, den Rondeaux, zum Ausdruck kommt. Wenn eine Rotrouenge wie z. B. Rayn. 768 vorgesungen wurde, so konnte der Zuhörer gar nicht wissen, wann er — bei den vielen Wiederholungen ein und derselben Melodie α — mitsingen sollte und wie die Refrainmelodie der ersten Strophe überhaupt lautete. Er konnte wohl jeweils nach der sechsten Wiederholung von α einsetzen, aber das erforderte eine Aufmerksamkeit, die man sich beim Vergnügen — und das war doch schließlich das Anhören und Mitsingen solcher Lieder — gern erspart. Da half man sich mit einem ganz einfachen Mittel: man sang die ganze Melodie der Strophe zuerst vollständig durch und hängte dann erst den Refrain an unter Beibehaltung der Melodie, die den Strophenabschluß bildete. Es ergab sich also folgender Bau:

	Strophenkörper				Strophenabschluß		Refrain	
musikalisch:	α	α	α	α	α	β	α	β
textlich:	a	a	a	a	a	b	B^1	B^2

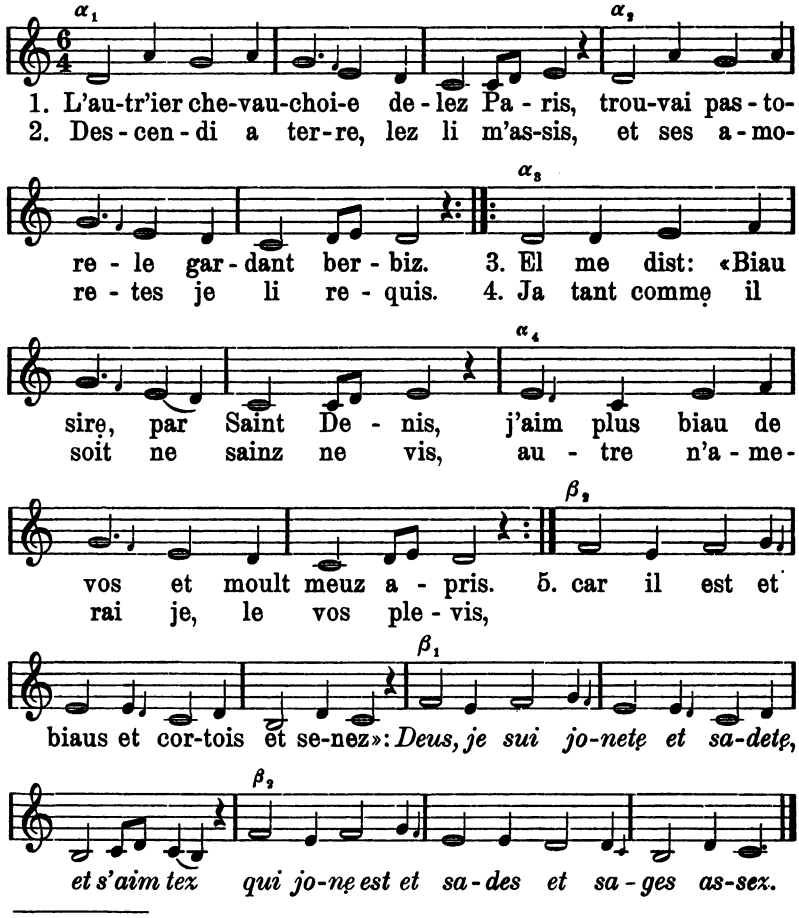
Dieses Verfahren vereinigte alle Vorzüge in sich: einmal wußte jeder, wann der Refrain zu beginnen hatte; dann wurde

1) Hs.: H 229d — Lit. siehe Seite 14 Anm. 1.

Digitized by Google

die Refrainmelodie unmittelbar vor dem Refrain von dem Sänger gesungen, so daß die Mitsingenden dieselbe leicht im Ohr behalten konnten.

Ein gewisses Durchgangsstadium bildet etwa Rayn. 1583, in dem nur ein Teil der Refrainmelodie am Ende des Strophenabschlusses erscheint. Ich gebe das Lied nach der Hs. K. pag. 170 bis:[1])



1) Die Notation von Hs. N. ist bei Schläger, Über Musik und Strophenbau der französischen Romanzen, gedr. in Forschungen zur romanischen Philologie, Festgabe für Hermann Suchier, Halle (1900), Anhang S. XXIf. mitgeteilt; dort wird auch bemerkt, daß die Notation von Hs. P. fast genau so lautet wie die von Hs. N.

Digitized by Google

L'autr'ier chevauchoie delez Paris, trouvai pastorele gardant berbiz.
Descendi a terre, lez li m'assis, et ses amoretes je li requis.
El me dist: «Biau sire, par Saint Denis, j'aim plus biau de vos et moult meuz apris.
Ja tant comme il soit ne sainz ne vis, autre n'amerai je, le vos plevis,
car il est et biax et cortois et senez:»
Deus, je sui jonete et sadete, et s'aim tex
qui jone est et sades et sages assez.

Robin l'atendoit en un valet, par ennui s'assist lez un buissonet,
qu'il s'estoit levez trop matinet pour coillir la rose et le musguet.
S'ot ja a s'amie fet chapelet et a soi un autre tout nouvelet,
et dist: «Je me muir, bele,» en son sonet. «Se plus demorez un seul petitet,
jamés vif ne mi trouverez.»
Trés douce damoisele,
vos m'ocirrez se vous voulez.

Quant el l'oï si desconforter, tantost vint a li sanz demorer.
Qui lors les veïst joie demener, Robin debruisier et Marot baler!
Lez un buissonet s'alerent joer, ne sai qu'il i firent, n'en quier parler;
més n'i voudrent pas granment demorer, ainz se releverent por melz noter
ceste pastorele:
Va li doriaus
li doriaus lairele.

Je m'arestai donc iluec en droit, et vi la grant joie que cil fesoit,
et le grant solaz que il demenoit qui onques Amors servies n'avoit,
et dis: «Je maudi Amors orendroit, qui tant m'ont tenu lonc tens a destroit,
ges ai plus servies qu'oume qui soit, n'onques n'en oi bien, si n'est ce pas droit
pour ce les maudi.»
Male honte ait il qui Amors parti,
quant g'i ai failli.

De si loing con li bergiers me vit, s'escria moult haut et si me dist:
«Alez vostre voie, por Jesu Christ! ne nos tolez pas nostre deduit.
J'ai moult plus de joie et de delit que li rois de France n'en a, ce cuit.
S'il a sa richece, je la li cuit, et j'ai m'amiete et jor et nuit,
ne ja ne departiron.»
Dancez, bele Marion,
ja n'aim je riens se vous non.[1])

1) Hss.: K 170 (Rich. de S.); N 84 (id.); P 185; V 45; X 122 (Rich. de S.) — gedr. zuletzt: Bartsch, Rom. 242; Steffens, Der kritische Text der Gedichte von Richart de Semilli, Halle (1902), S. 24.

Digitized by Google

Die Strophe hat folgenden Bau:

musikalisch:	α_1	α_2	α_1	α_2	α_3	α_4	α_3	α_4	β_2	β_1	β_2
textlich:	a_{10}	a_{10}	a_{10}	a_{10}	a_{10}	a_{10}	a_{10}	a_{10}	b_{11}	$B^1{}_{11}$	$B^2{}_{11}$

Allerdings hat das Lied für jede Strophe einen andern Refrain, und mit diesem ändert sich auch jedesmal der letzte Vers des Strophenabschlusses, aber dieser letzte Vers des Strophenabschlusses nimmt die Melodie des Refrainschlusses vorweg. Der Zuhörer weiß, daß mit dem Erscheinen der Tonreihe β die achtfache Wiederholung von α zu Ende ist und daß nach der Kadenz der Tonreihe β der Refrain beginnt. Es wird weiter unten bei Rayn. 1680 auf die Melodie zurückzukommen sein.

Wieder einen Schritt weiter macht das älteste altfrz. Kreuzzugslied, das erhalten ist, Rayn. 1548a; es lautet nach der einzigen Hs. Erfurt, Amploniana 32 wie folgt[1]):

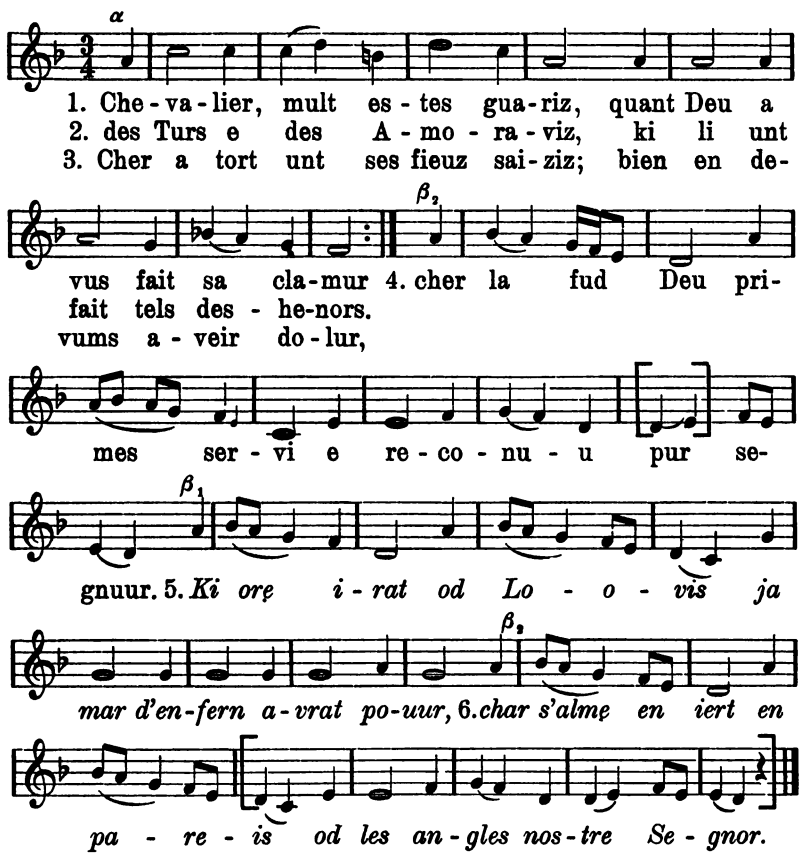
---

1) Facs. bei Schum, Exempla codicum Amplonianorum Erfurtensium saeculi IX.—XV., Berlin (1882) Taf. XII; Aubry, Les plus anciens monuments de la musique française, Paris (1905), pl. III. Letzte Ausgabe von Bédier-Aubry, Les Chansons de Croisade, Paris (1909) S. 3ff. und 303.

Aubry verzichtet in den „Monuments" auf eine Übertragung des Liedes in moderne Notation, während Riemann es in der Besprechung der Aubryschen Veröffentlichung in seiner Weise überträgt [vgl. Musikalisches Wochenblatt, Jahrgang 36, Leipzig (1905), S. 838bf.]. Kritiklos übernimmt dann Aubry die Übertragung Riemanns und bringt sie in modaler Lesart in den Chansons de Croisade S. 7 und 303, ohne zu bemerken, daß auch Riemanns Übertragung dem Original nicht vollkommen gerecht wird.

Das Lied ist in Neumen auf vier, drei und zwei Linien recht nachlässig aufgezeichnet. Die Neumen der ersten beiden Verszeilen sind schlecht lesbar, doch stimmen die Intervalle — soweit man die Neumen entziffern kann — genau mit denen der Verszeilen 3 bis 6 überein, woraus Riemann mit Recht die Gleichheit der Melodie der ersten drei Langzeilen ableitete. Ferner fehlt der Schlüssel am Anfang der Systeme, doch kann aus den Vorzeichen ♮ bzw. ♭ der c-Schlüssel auf der dritten bzw. vierten Linie mit ziemlicher Sicherheit geschlossen werden. In Vers 8 fehlen Neumen über *pur*; ich ergänze durch Ausfüllen des Raumes zwischen „u" von „reconuu" und „pur". Schließlich ist die Notation des letzten Verses leider abgeschnitten worden, so daß sie ergänzt werden muß. Es kann kein Zweifel sein, daß die Notation des Verses 8 hier zu ergänzen ist, wie schon Riemann richtig erkannt hat.

Digitized by Google



Chevalier, mult estes guariz,
des Turs e des Amoraviz,
Cher a tort unt ses fieuz saiziz;
cher la fud Deu primes servi
Ki ore irat od Loovis
char s'alme en iert en parëis

quant Deu a vus fait sa clamur
ki li unt fait tels deshenors.
bien en devums aveir dolur,
e reconuu pur segnuur.
ja mar d'enfern avrat pouur,
od les angles nostre Segnor.

Pris est Rohais, ben le savez,
les mustiers ars e desertez:
Chivalers, cher vus purpensez,
a celui vos cors presentez
Ki ore irat od Loovis
char s'alme en iert en parëis

dunt crestiens sunt esmaiez,
Deus n'i est mais sacrifiez.
vus ki d'armes estes preisez;
ki pur vus fut en cruiz drecez.
ja mar d'enfern avrat pouur,
od les angles nostre Segnor.

Pernez essample a Lodevis,
riches est e poesteïz,

ki plus ad que vus n'en avez:
sur tuz altres reis curunez:

Digitized by Google

deguerpit ad e vair e gris, chastels e viles e citez:
il est turnez a icelui ki pur nus fut en croiz penez.
Ki ore irat od Loovis *ja mar d'enfern avrat pouur,*
char s'alme en iert en parëis *od les angles nostre Segnor.*

Deus livrat sun cor sa Judeus pur metre nus fors de prisun;
plaies li firent en cinc lieus, que mort suffrit e passiun.
Or vus mande que Chaneleus e la gent Sanguin le felun
mult li unt fait des vilains jeus: or lur rendez lur guerredun!
Ki ore irat od Loovis *ja mar d'enfern avrat pouur,*
char s'alme en iert en parëis *od les angles nostre Segnor.*

Deus ad un turnei en[tre]pris entre Enfern e Parëis,
si mande trestuz ses amis ki lui volent [ ] guarantir
qu'il ne li seient [ ] failliz — — — — — —
— — — — — — — — — — — —
Ki ore irat od Loovis *ja mar d'enfern avrat pouur,*
char s'alme en iert en parëis *od les angles nostre Segnor.*

Char le fiz Deu al Creatur ad Rohais estre ad un jorn mis:
la serunt salf li pecoëur — — — — — — — —
ki bien ferrunt e pur s'amur irunt en cel besoin servir
— — — — — — — pur la vengance Deu furnir.
Ki ore irat od Loovis *ja mar d'enfern avrat pouur,*
char s'alme en iert en parëis *od les angles nostre Segnor.*

Alum conquere Moïsés, ki gist el munt de Sinaï;
a Saragins nel laisum mais, ne la verge dunt il partid
la Roge Mer tut ad un fais, quant le grant pople le seguit;
e Pharaon revint aprés: il e li suon furent perit.
Ki ore irat od Loovis *ja mar d'enfern avrat pouur,*
char s'alme en iert en parëis *od les angles nostre Segnor.*[1])

Das Kreuzzugslied hat also den Bau:

musikalisch: $\overbrace{a_8\ b_8}^{\alpha}\ \overbrace{a_8\ b_8}^{\alpha}\ \overbrace{a_8\ b_8}^{\alpha}\ \overbrace{a_8\ b_8}^{\beta_2} \parallel \overbrace{A^1{}_8\ B^1{}_8}^{\beta_1}\ \overbrace{A^2{}_8\ B^2{}_8}^{\beta_2}$

textlich:

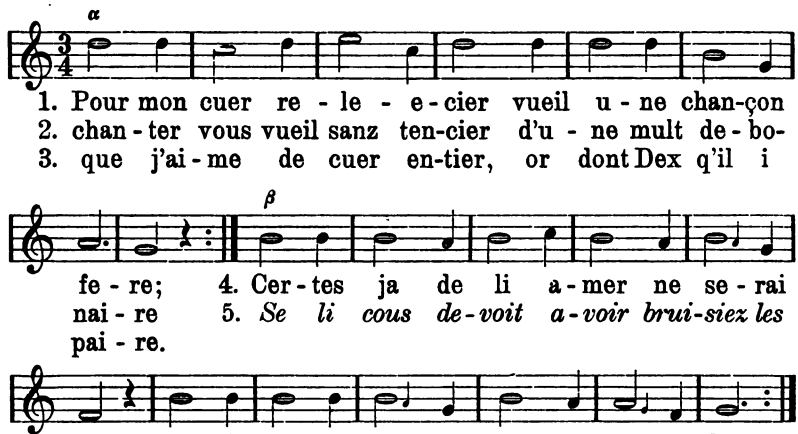
Der in allen Strophen wiederkehrende Refrain übernimmt die als Halb- und Ganzschluß ausgebildete Melodie β_1 und β_2, die bereits zum Teil (β_2) am Ende des Strophenkörpers erscheint. So lernt der Zuhörer zwar nur den letzten Teil der Refrainmelodie kennen, doch, da der Refrain selbst als *vert* und *clos*

1) Hs. Erf. — Lit. vgl. Bedier-Aubry, Les Chansons de Croisade, Paris (1909), S. 8ff.

Digitized by Google

gebaut ist, steht er dem ganzen Refrain trotzdem nicht vollkommen fremd gegenüber.

Besteht der Refrain nicht aus zwei, bis auf den Halb- und Ganzschluß gleichen Teilen, so wird es sich empfehlen, die ganze Refrainmelodie im Strophenabschluß bekannt zu geben. Als Beispiel führe ich Rayn. 1299 nach Hs. K. pag. 199 an:



Pour mon cuer relëecier
chanter vous vueil sanz tencier
que j'aime de cuer entier,
Certes ja de li amer ne serai las,
Se li cous devoit avoir bruisiez les bras,

vueil une chançon fere;
d'une mult debonaire
or dont Deus qu'il i paire.
car ele a trestout mon cuer pris
en ses laz.
si avrai je de sa fame mes degrax.

Certes se li cous savoit
je croi bien qu'il s'ocirroit
Puis que sa fame mescroit,
honte et mal et vilanie a grans plentés!
Se li cous devoit avoir les eux crevez,

ce que je li porchace,
de coutel ou de mace.
bien est droiz qu'en li face
— — — — — — — —
si avrai je de sa fame toux mes grez.

Dame, qui je n'os nommer,
Lessiez le vilain border;
— — — — — — —
De ce soit li vostre cors certains et fis:
Se li cous devoit estre morz et honiz,

ne vos esmoiez mie!
ne soiez corrocie!
— — — — — — —
ja por li ne lerai estre vostre amis.
si avrai ge de sa fame mes deliz.

Je lo dame ou qu'ele soit,
se son mari la mescroit

cointe et jolie et gente;
et il la fet dolente,

Digitized by Google

face tant que ele ait droit	et que il s'en repente.
Lors a la dame acheson por aler fors;	se jalos a honte assez, ce n'est pas tors.
Se li cous devoit estre tuex et morz,	*si avrai je de sa fame cuers et cors.*[1])

Der Bau des Stückes ist folgender:

musikalisch: $\overbrace{\quad}^{\alpha}\ \overbrace{\quad}^{\alpha}\ \overbrace{\quad}^{\alpha}\ \Big|\ \overbrace{\quad}^{\beta}\ \Big\|\ \overbrace{\quad}^{\beta}$

textlich: $\overbrace{a_7\ b_6}\ \overbrace{a_7\ b_6}\ \overbrace{a_7\ b_6}\ \Big|\ \overbrace{b_{11}\ b_{11}}\ \Big\|\ \overbrace{B^1{}_{11}\ B^2{}_{11}}$

Auch hier ist der genau wörtlich übereinstimmende Refrain noch nicht vorhanden — vielleicht hat ihn der Dichter aus künstlerischen Absichten heraus auch gar nicht angestrebt —, aber die diesen Refrain begleitende Melodie ist in den Strophenabschluß herübergenommen worden und beschließt nun die eigentliche Strophe.

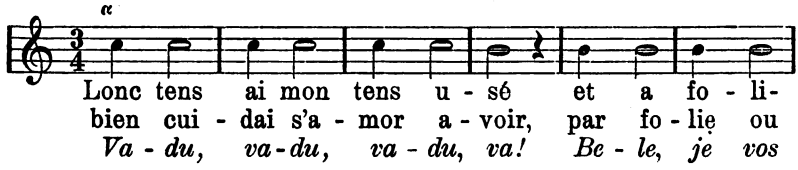
Kehren wir nach diesem Exkurs wieder zu Rayn. 919 zurück, so entspricht das vierzeilige Geleit — gegenüber einer sechszeiligen Strophe — wohl dem Strophenabschluß nebst dem ursprünglichen Refrain. Ich halte es nämlich nicht für unmöglich, daß dem Lied Rayn. 919, das ganz den Charakter eines *Contrafactum* trägt, ein Vorbild mit Refrain vorausgegangen ist. Bei Rayn. 602 ist die Vermutung, daß es ein geistliches *Contrafactum* ist, vielleicht noch begründeter, weil von Jacques de Cambrai eine ganze Reihe von *Contrafacta*[2]) bekannt sind. Wir dürften also für Rayn. 919, dessen Strophen alle andere Reime aufweisen, einen Bau ansetzen von:

musikalisch: $\left[\ \overbrace{\quad}^{\alpha_1}\ \Big|\ \overbrace{\quad}^{\alpha_2}\ \Big\|\ \overbrace{\quad}^{\alpha_2}\ \right]$

textlich: $\overbrace{a_8\ b_8}\ \Big|\ \overbrace{a_8\ b_8}\ \Big\|\ \overbrace{a_8\ b_8}$

[Vorbild: $a_8\ b_8\ \Big|\ a_8\ b_8\ \Big\|\ A_8\ B_8]$

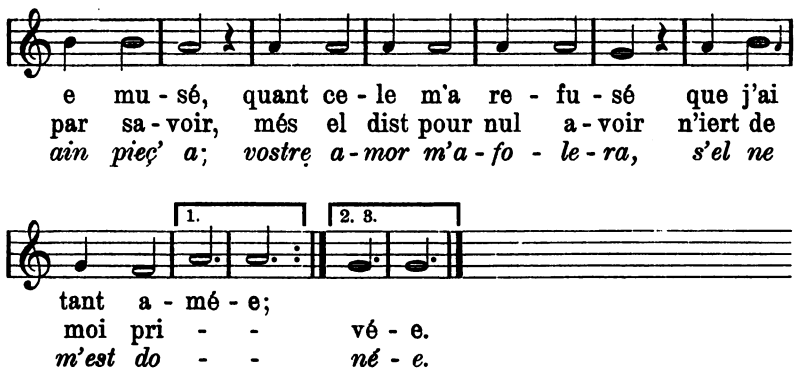
Diese Strophenform ist im Altfranzösischen nicht unbekannt; ich führe als Beispiel die bekannte „Vadurie“ von Moniot de Paris Rayn. 475 nach der Hs. O. an:



1) Hss.: K 199 (M. de P.); N 95 b (id.) — gedr. G. Raynaud, Mélanges de philologie romane, Paris (1913), S. 341.

2) Vgl. Gennrich, Musikwissenschaft und romanische Philologie, Halle (1918), S. 5.

Digitized by Google



Lonc tens ai mon tens usé et a folie musé,
quant cele m'a refusé que j'ai tant amée;
bien cuidai s'amor avoir, par folie ou par savoir,
més el dist por nul avoir n'iert de moi privée.
Vadu, vadu, vadu, va! Bele, je vos ain pieç'a;
vostre amor m'afolera, s'el ne m'est donée.

Je ne sai que devenir, quant je ne puis avenir
a cele que tant desir, tant mes cuers i bée!
Languir m'estuet, ce m'est vis: sa bochete, ses clers vis,
si douz regart, si douz ris m'ont la mort donée.
Vadu, vadu, vadu, va! Bele, je vos ain pieç'a;
vostre amor m'afolera, s'el ne m'est donée.

Bele, que je n'os nomer, se g'estoie outre la mer,
si voudroie je amer vos et vo faiture:
je sui vostres sanz mentir, je ne m'en puis departir,
et si m'avez fet sentir mainte paine dure.
Vadu, vadu, vadu, va! Bele, je vos ain pieç'a;
vostre amor m'afolera, s'el ne m'est donée.

Douce amie, je requier vostre amor, plus ne vos quier:
mon cuer avez tout entier, douce criature,
cors et avoir ensement. Ci a bel eschangement:
bien doit aler malement qui de tel n'a cure.
Vadu, vadu, vadu, va! Bele, je vos ain pieç'a;
vostre amor m'afolera, s'el ne m'est donée.

Douce amiete plesant, je ne puis estre teisant;
ainz sui je por vos fesant ceste vadurie.
Je sui mout por vos bleciez: se vos morir mi lessiez,

Digitized by Google

vostre ame, bien le sachiez, seroit mal baillie.
Vadu, vadu, vadu, va! *Bele, je vos ain pieç'a;*
vostre amor m'afolera, *s'el ne m'est donée.*[1])

Der Bau der Vadurie, die in jeder der fünf Strophen den Reim wechselt, stellt sich dar als:

musikalisch: $\overbrace{\quad}^{\alpha_1}$ | $\overbrace{\quad}^{\alpha_2}$ ‖ $\overbrace{\quad}^{\alpha_2}$
textlich: $a_6\ a_6\ a_6\ b_5\smile$ | $c_6\ c_6\ c_6\ b_5\smile$ ‖ $d_6\ d_6\ d_6\ b_5\smile$

Wenn in Rayn. 919 ein gleichgebauter Strophenabschluß und Refrain mit großer Wahrscheinlichkeit angenommen werden durfte, so läßt sich dieser Bau in Rayn. 602,

Retrowange novelle dirai et bone et belle
de la Virge pucelle, ke meire est et ancelle
celui ki de sa chair belle nos ait raicheteit
et ki trestous nos apelle a sa grant clairteit.

Ce nos dist Isaïe en une profesie:
d'une verge delgie, de Yessé espanie,
istroit fiors per signorie de trés grant biaulteit.
Or est bien la profesie torneie a verteit.

Celle verge delgie est la Virge Marie:
la flors nos senefie, de ceu ne doutes mie,
Jhesu Crist, ki la haichie en la croix souffri:
tout por randre ceaus en vie ki ierent peri.[2])

das in seinen drei Strophen keine beabsichtigte Reimgleichheit erkennen läßt, mit Sicherheit erkennen.

musikalisch: [$\overbrace{\quad}^{\alpha}$ $\overbrace{\quad}^{\alpha}$ | $\overbrace{\quad}^{\beta}$ ‖ $\overbrace{\quad}^{\beta}$]
textlich: $\overbrace{a_6\smile a_6\smile}\ \overbrace{a_6\smile a_6\smile}$ | $\overbrace{a_7\smile b_5}$ ‖ $\overbrace{a_7\smile b_5}$
[Vorbild: $a_6\smile a_6\smile a_6\smile a_6\smile$ | $a_7\smile b_5$ ‖ $A_7\smile B_5$]

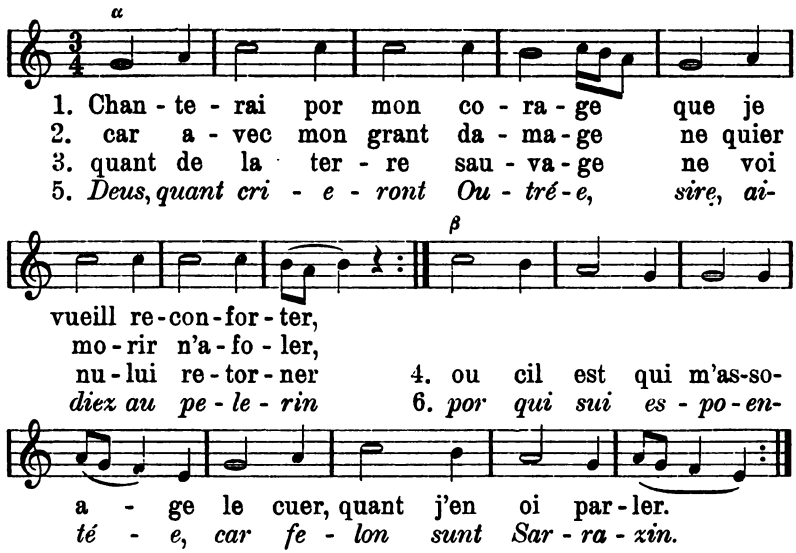
Als weiteres Beispiel führe ich das Kreuzzugslied zum dritten Kreuzzug von Guios de Dijon Rayn. 21 nach Hs. M. an:

---

1) Hss.: K 191 (M. de P.); N 91 (id.); O 80; P 60 (M. de P.); — gedr. G. Raynaud, Jean Moniot de Paris, Bull. de la Soc. de l'hist. de Paris t. IX (1882) S. 135; Noack-Stengel, Strophenausgang . . . Marburg (1899), S. 113.

2) Hs. B 209 r° (J. de Camb.) — gedr. zuletzt: Bartsch-Wiese, Chrest.[12] (1920), S. 223.

Digitized by Google



Chanterai por mon corage — que je vueill reconforter,
car avec mon grant damage — ne quier morir n'afoler,
quant de la terre sauvage — ne voi nului retorner
ou cil est qui m'assoage — le cuer, quant j'en oi parler.
Deus, quant crieront Outrée, — *sire, aidiez au pelerin*
por qui sui espoentée, — *car felon sunt Sarraxin.*

Soferrai en tel estage — tant quel voie rapasser.
Il est en pelerinage, — dont Deus le lait retorner!
Et maugré tot mon lignage — ne quier ochoison trover
d'autre face mariage; — folz est qui j'en oi parler!
Deus, quant crieront Outrée, — *sire, aidiez au pelerin*
por qui sui espoentée, — *car felon sunt Sarraxin.*

De ce sui au cuer dolente — que cil n'est en Biauvoisis
qui si sovent me tormente: — or n'en ai ne gieu ne ris.
S'il est biaus, et je sui gente. — Sire Deus, por quel fëis?
Quant l'uns a l'autre atalente, — por coi nos as departis?
Deus, quant crieront Outrée, — *sire, aidiez au pelerin*
por qui sui espoentée, — *car felon sunt Sarraxin.*

De ce sui en bone atente — que je son homage pris,
et quant la douce ore vente — qui vient de cel douz païs
ou cil est qui m'atalente, — volentiers i tor mon vis:
adont m'est vis que jel sente — par desoz mon mantel gris.
Deus, quant crieront Outrée, — *sire, aidiez au pelerin*
por qui sui espoentée, — *car felon sunt Sarraxin.*

Digitized by Google

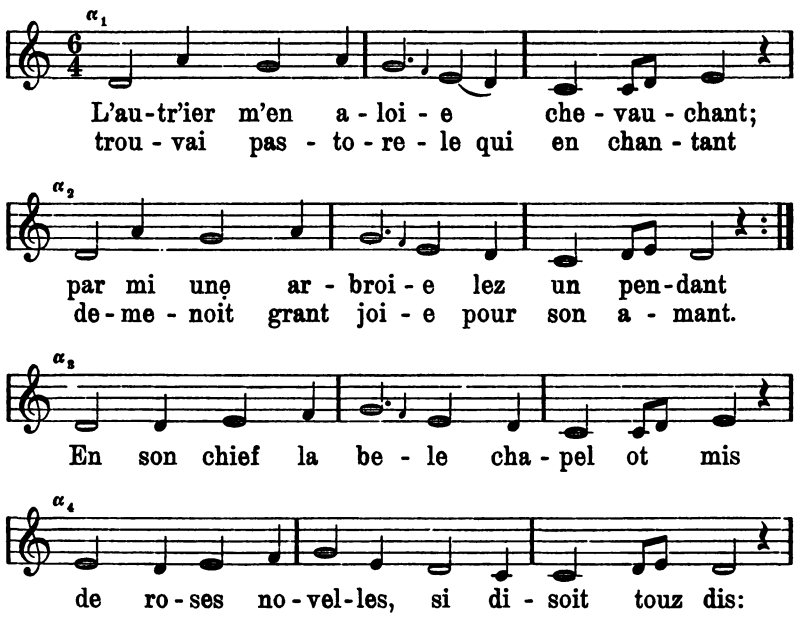
De ce sui mout decëue — que ne fui au convoier;
sa chemise qu'ot vestue — m'envoia por embracier:
la nuit, quant s'amor m'argue, — la met delez moi couchier
mout estroit a ma char nue — por mes malz assoagier.
Deus, quant crieront Outrée, — *sire, aidiez au pelerin*
por qui sui espoentée, — *car felon sunt Sarraxin.*[1])

Das Lied zeigt also bei einem für je zwei Strophen gleichbleibenden Reim den Bau:

musikalisch: $\overbrace{\quad}^{\alpha}\ \overbrace{\quad}^{\alpha}\ \Big|\ \overbrace{\quad}^{\alpha}\ \overbrace{\quad}^{\beta}\ \Big\|\ \overbrace{\quad}^{\alpha}\ \overbrace{\quad}^{\beta}$

textlich: $\overbrace{a_7 \smile b_7}^{\alpha}\ \overbrace{a_7 \smile b_7}^{\alpha}\ \Big|\ \overbrace{a_7 \smile b_7}^{\alpha}\ \overbrace{a_7 \smile b_7}^{\beta}\ \Big\|\ \overbrace{C^1{}_7 \smile D^1{}_7}^{\alpha}\ \overbrace{C^2{}_7 \smile D^2{}_7}^{\beta}$

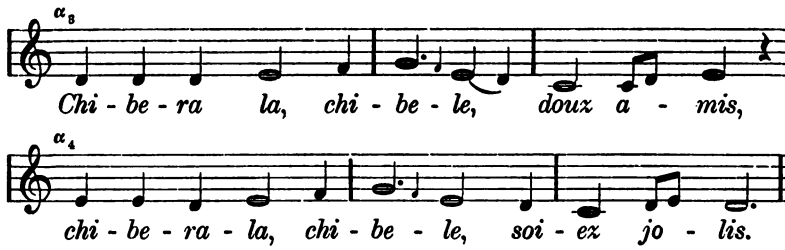
Der Refrain kann nun auch irgendwelche lautnachahmenden Silben enthalten, die im Rhythmus der Melodie des Strophenabschlusses zu singen sind. Ich führe in dieser Hinsicht als Beispiel Rayn. 1680 an. Es lautet nach den Hss. K. pag. 342 und P. fol. 176 v°[2]) wie folgt:



1) Hss.: B 86v° (D. du F.); K 385; M 174c (G. de Dij.); O 28a; T 128v°; X 248a; — gedr. zuletzt: Bédier-Aubry, Les Chansons de Croisade, Paris (1909), S. 112.

2) Faks. von Hs. P. bei Aubry, Monuments pl. XII.

Digitized by Google



L'autr'ier m'en aloie chevauchant;
par mi une arbroie lez un pendant
trouvai pastorele qui en chantant
demenoit grant joie pour son amant.
En son chief la bele chapel ot mis
de roses novelles, si disoit touz dis:
Chiberala, chibele, *douz amis,*
chiberala, chibele, *soiez jolis.*

Je me trés arriere, si descendi,
en sa simple chiere grant biauté vi;
en nule maniere son douz ami
ne pout metre arriere ne en oubli.
Li cuers li sautele, ce m'est avis,
son ami apele, si disoit toz dis:
Chiberala, chibele, *douz amis,*
chiberala, chibele, *soiez jolis.*

Quant oi son regret assez escouté,
vers li me sui tret, si la regardé,
son vis vermeillet, ou a grant biauté,
et son piz blanchet plus que flor d'esté.
Envers sa mamele fleur de lis
pas ne s'apareille, si disoit toz dis:
Chiberala, chibele, *douz amis,*
chiberala, chibele, *soiez jolis.*

Quant la pastorele me vit venant,
el s'en retorna tout maintenant;
d'iluec s'en ala joie menant,
en haut s'escria jolivement.
Tout errant la bele son frestel a pris,
si chante et frestele et disoit toz dis:
Chiberala, chibele, *douz amis,*
chiberala, chibele, *soiez jolis.*

N'ert guere esloignée quant je la vi
en une valée o son ami

Digitized by Google

gente et acesmée,	et cil ausi;
mil foiz l'a besiée	et ele lui.
Pas ne renovele	cele au cler vis
son chant, ainz frestele,	si disoit toz dis:
Chiberala, chibele,	*douz amis,*
chiberala, chibele,	*soiez jolis.*[1])

Die ganze Strophe besteht musikalisch nur aus einem kleinen Thema, das sich mit geringen Varianten durch die ganze Strophe hindurchzieht. Es sind nämlich die Anfänge von α_1 und α_2 sowie die von α_3 und α_4 gleich, ebenso die Kadenzen von α_1 und α_3 sowie die von α_2 und α_4. Interessant ist die freie Behandlung des Textes, bei dem die Silbenzahl der einzelnen Verse kein Hindernis für den Dichter gewesen ist. Der Bau des Liedes, das in jeder Strophe mit dem Reim wechselt, ist folgender:

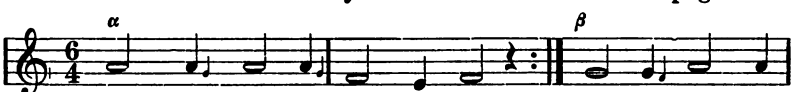
musikalisch: $\overbrace{\quad}^{\alpha_1}\ \overbrace{\quad}^{\alpha_2}\ \overbrace{\quad}^{\alpha_1}\ \overbrace{\quad}^{\alpha_2}\ \overbrace{\quad}^{\alpha_3}\ \overbrace{\quad}^{\alpha_4}\ \overbrace{\quad}^{\alpha_3}\ \overbrace{\quad}^{\alpha_4}$

textlich: $a_5 \smile b_8\ a_5 \smile b_4\ c_5 \smile b_4\ a_5 \smile b_4\ c_5 \smile d_4\ c_5 \smile d_5\ C_6 \smile D^1{}_8\ C_6 \smile D^2{}_4$

Ein Vergleich dieses Liedes mit dem oben auf Seite 33 mitgeteilten Rayn. 1583 läßt die Gleichheit beider Liedmelodien erkennen. Allerdings ist Rayn. 1583 länger als Rayn. 1680: es fügt noch einen Refrain — der für jede Strophe wechselt — hinzu und verbindet diesen Refrain mit der übrigen Strophe durch den zweiten Teil der Refrainmelodie, weiter weist es anstelle des sich immer gleichbleibenden Refrain von Rayn. 1680 zwei gewöhnliche Verszeilen auf. Nichtsdestoweniger wird man Rayn. 1680 als Kontrafaktum von Rayn. 1583 betrachten müssen.

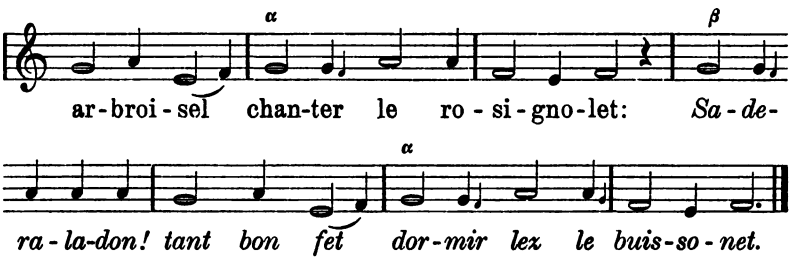
In Rayn. 1680 stimmen Strophenabschluß und Refrain vollkommen überein, wenn auch textlich der Silbenzahl nach eine Übereinstimmung nicht erkannt werden kann.

Interessant sind in dieser Hinsicht Rayn. 577 und 317. Das erste, weil der Refrain scheinbar länger ist, das letzte durch seinen kürzeren Refrain. Rayn. 577 lautet nach Hs. K. pag. 366a:



1) Hss.: K 342; N 166a; X 223d; — gedr. Bartsch, Rom. S. 185.

Digitized by Google



En mai au douz tens nouvel,
que raverdissent prael,
oï sor un arbroisel chanter le rosignolet:
Saderaladon! tant bon fet dormir lex le buissonet.

Si com g'estoie pensis,
lez le buissonet m'assis:
un petit m'i endormi au douz chant de l'oiselet.
Saderaladon! tant bon fet dormir lex le buissonet.

Au resveillier que je fis
a l'oisel criai merci
qu'il me doint joie de li: s'en serai plus jolivet.
Saderaladon! tant bon fet dormir lex le buissonet.

Et quant je fui sus levez,
si conmenz a citoler
et fis l'oiselet chanter devant moi el praelet.
Saderaladon! tant bon fet dormir lex le buissonet.

Li rosignolez disoit:
par un pou qu'il n'enrajoit
du grant duel que il avoit, que vilains l'avoit oï.
Saderaladon! tant bon fet dormir lex le buissonet.[1])

Dieses Lied, dessen Strophen im Reim wechseln und dessen Bau:

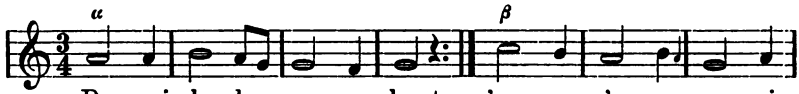
musikalisch:	$\alpha\ \alpha$	$\beta\ \alpha$	$\beta\ \alpha$
textlich:	$a_7\ a_7$	$a_7\ b_7$	$B_8\ B_7$

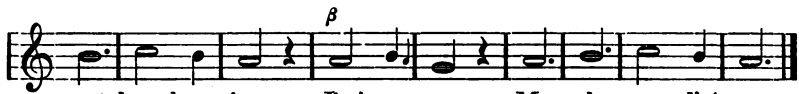
ist, kommt musikalisch mit den einfachsten Mitteln aus: eine Tonreihe α, die mit leichten Varianten viermal wiederkehrt, und

1) Hss.: K 366; X 239 a; — gedr. Bartsch, Rom. S. 22.

Digitized by Google

eine sehr ähnlich gebaute β genügten dem Komponisten. Ähnlich einfach ist Rayn. 317, welches nach Hs. M. fol. 174d lautet[1]):





De moi dolereus vos chant,
je fui nez en descroissant;
n'onques n'eu en mon vivant deus bons jors.
J'ai a nom: Meschëans d'Amors.

Adés vois merci criant:
«Amors, aidiés vo servant!»
N'ainc n'i peuc trover noient de secours;
J'ai a non: Meschëans d'Amors.

Hé, traïtour mesdisant,
vos estes si mal parlant,
tolu aves maint amant leur honours,
J'ai a non: Meschëans d'Amors.

Certes, piere d'aïmant
ne desirre le fer tant
con je sui d'un douc samblant couvoitous;
J'ai a non: Meschëans d'Amors.[2])

Das bekannte Lied, das schon von P. Meyer als „rotrouenge' bezeichnet wurde, hat den Bau:

musikalisch: $\alpha \quad \alpha \mid \overbrace{\beta \quad \beta}^{} \parallel \beta$
textlich: $a_7 \quad a_7 \mid a_7 \quad b_3 \parallel B_8$

Der Refrain hat acht Silben, während der Strophenabschluß zehn Silben zählt. Trotzdem wird die Melodie des Strophen-

1) Faks. bei Aubry, Monuments pl. IX.

2) Hss.: M 174d (G. de Dij.); T 35r° und 84v° (G. de Bern.); — gedr. Scheler I S. 74; P. Meyer, Recueil d'anciens textes bas-latins, provençaux et français, Paris (1877), Bd. II S. 377. H. Waitz, Der kritische Text der Gedichte von Gillebert de Berneville, Halle (1899), S. 44.

Digitized by Google

abschlusses im Refrain verwandt, und zwar einfach dadurch, daß die beiden ersten Noten in Fortfall kamen.

Bei den zuletzt angeführten Liedern ist der Refrain mit den von ihm abhängigen Strophenabschluß immer umfangreicher geworden auf Kosten der übrigen Strophe. Diese Rotrouengenform hat dann zu einer eigentümlichen Form geführt, die beweist, welch großen Beifall die Refrain-Rotrouenge gefunden hatte, und zwar in Paris selber. Paris war immer eine sangesfrohe Stadt. Wenn man vor etwa 20 Jahren das Quartier de Montmartre durchstreifte, begegnete man wohl regelmäßig an der einen oder anderen Straßenecke den „Chanteurs ambulants", die zu zweit oder dritt den neuesten Schlager vortrugen. Der eine von ihnen, der Sänger, pflegte vor dem Vortrag des Liedes dasselbe für einen oder zwei Sous zu verkaufen, während der andere den Gesang auf der Violine, der dritte auf einer Gitarre oder Laute begleitete. Die Hauptsache an diesen Liedern war der Refrain, den alle Umstehenden kräftig mitsangen. Natürlich ließen die Sänger es vor ihrem Vortrag nicht an Anpreisungen des Liedes und seiner Neuheit fehlen. Erinnert uns das nicht an die mittelalterliche „Rotrouenge nouvelle"? Diese Pariser Straßensänger sind nicht etwa eine Erscheinung von gestern; sie haben Vorläufer, und warum sollten sie ihre Ahnen nicht schon unter den jongleurs des XII. und XIII. Jahrhunderts gehabt haben? Da treten uns zwei solcher Volksdichter in der Person des Moniot de Paris und des Maistre Richard de Semilli entgegen. Wenn der erstere, Moniot de Paris[1]), schon seinen Namen von Paris hat, so besingt der letztere, Richard de Semilli[2]), eine Reihe von Örtlichkeiten in und um Paris in seinen Liedern, an denen die

1) Auch in seinem Lied, Rayn. 1255, begegnen uns eine Reihe von Pariser Reminiszensen: Je chevauchoie l'autr'ier sor la rive de Saine; Dames estes vous de Paris, seur Grant Pont maint mes maris; de ci jusqu'a Vincestre; Dame de Paris.

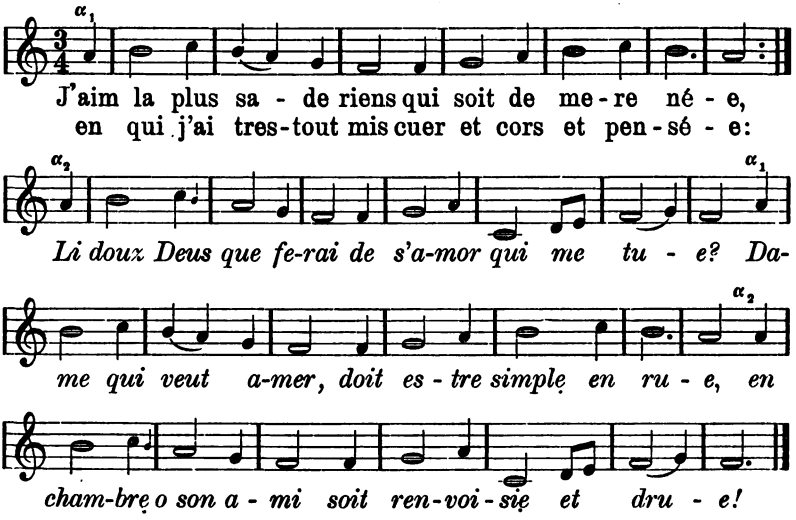
2) In Rayn. 1583 je chevauchoie delez Paris; par Saint Denis! le roi de France; — ein Pariser hatte von dem „roi de France" eine viel prägnantere Vorstellung als ein Mann der Provinz; oder Rayn. 1362, chevauchoie mon chemin a l'issue de Paris; je n'iroie pas hors de Paris, oder in Rayn. 868 De Paris encontrasmes, ce cuit, le greigneur bruit des dames qui vont en deduit au pardon outre Sainne; oder in Rayn. 614 meuz porroit l'on toute Saine lancier en un pot dedenz . . .

Digitized by Google

Pariser das größte Interesse haben mußten, während sie einen anderen Zuhörerkreis weniger anziehen konnten. Bekannt ist ja, daß in einer ganzen Reihe von Pastourellen der Schauplatz nach Arras und Umgebung verlegt wird, sicher nicht um für Zuhörer in Reims bestimmt zu sein.

In manchen Liedern dieser Sänger nimmt der Refrain mit seiner Melodie, die dann auch dem Strophenabschluß gegeben wird, einen solchen Umfang an, daß der andere Teil der Strophe dem Refrain gegenüber gewissermaßen verkümmerte.

In dieser Hinsicht kann zunächst auf das Lied Rayn. 533 hingewiesen werden, das mit einem einfachen in *vert* und *clos* differenzierten Thema auskommt. Das Lied lautet nach Hs. K. pag. 177a wie folgt:



J'aim la plus sade riens qui soit de mere née,
en qui j'ai trestout mis cuer et cors et pensée:
Li doux Deux que ferai de s'amor qui me tue?
Dame qui veut amer, doit estre simple en rue,
en chambre o son ami soit renvoisie et drue!

N'est riens qui ne l'amast, cortoise est a merveille
plus est blanche que flor, coume rose vermeille:
Li doux Deus que ferai de s'amor qui me tue?
Dame qui veut amer, doit estre simple en rue,
en chambre o son ami soit renvoisie et drue!

Digitized by Google

Ele a un chief blondet, euz verz, boche sadete,
un cors pour enbracier, une gorge blanchete.
Li doux Deus que ferai de s'amor qui me tue?
Dame qui veut amer, doit estre simple en rue,
en chambre o son ami soit renvoisie et drue!

Ele a un petit pié, si est si bien chaucie,
puis va si doucement desus celo chaucie.
Li doux Deus que ferai de s'amor qui me tue?
Dame qui veut amer, doit estre simple en rue,
en chambre o son ami soit renvoisie et drue!

Qu'iraie je disant? N'est nule qui la vaille!
Se plaine est de pitié, il n'est riens qui i faille!
Li doux Deus que ferai de s'amor qui me tue?
Dame qui veut amer, doit estre simple en rue,
en chambre o son ami soit renvoisie et drue!

Chançon va tost, si di la douce debounere
qu'el te chant sanz merci; el le saura bien faire!
Li doux Deus que ferai de s'amor qui me tue?
Dame qui veut amer, doit estre simple en rue,
en chambre o son ami soit renvoisie et drue![1])

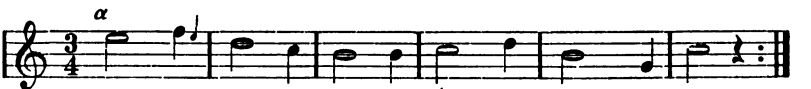
Auffällig ist der Bau der Strophe:

musikalisch: $a_1 \mid a_1\ a_2 \mid\mid a_1\ a_2$

textlich: $a_{12}\smile \mid a_{12}\smile B_{12}\smile \mid\mid B_{12}\smile B_{12}\smile$

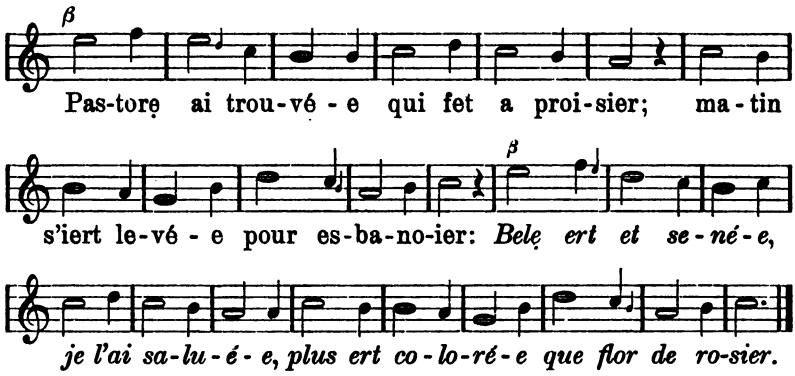
ungewöhnlich die Verteilung des Refrain auf $a_2\ a_1\ a_2$, wobei vielleicht angenommen werden kann, daß der letzte Vers des ursprünglichen Strophenabschlusses zum Refrain herübergenommen wurde; es würde dem auch die gewisse Zerrissenheit im Refrain selbst entsprechen, denn der erste Vers des Refrain paßt inhaltlich nicht recht zu den beiden folgenden. So wäre die Form am einfachsten zu erklären.

Es mag Rayn. 492 hier angeschlossen werden und zwar nach der Hs. K. pag. 191a:



1) Hss.: K 177 (Rich. de S.); P 99 (id.); — gedr. zuletzt von Steffens, Gedichte von Richard de Semilli, Halle (1902), S. 10.

Digitized by Google



A une ajornée chevauchai l'autr'ier,
en une valée prés de mon sentier.
Pastore ai trouvée qui fet a proisier;
matin s'iert levée pour s'esbanoier:
Bele ert et senée, je l'ai saluée,
plus ert colorée que flor de rosier.

Toute desfublée s'assist seur l'erbier;
crine avoit dorée, cors por enbracier.
Bien estoit mollée, n'i out qu'enseingnier;
sus l'erbe en la prée lessai mon destrier.
Bele ert et senée je l'ai saluée,
plus ert colorée que flor de rosier.

Quant la pastorele me vit la venant,
Robinet apele: «Amis, vien avant!»
Je li dis: «Suer bele, tesiés vos atant;
m'amor, damoisele, vos doing maintenant.»
Bele out la maissele, la color nouvele;
je li dis: «Dancele, m'amor vos present.»

«Robin qui frestele est povre d'argent;
povre est vo cotele et vo garnement.
Cheval ai et sele tout a vo conmant,
se vos, damoisele, fetes mon talent.»
Bele out la maissele, la color nouvele;
je li dis: «Dancele, m'amor vos present.»

La pastore ert sage, si me respondi:
«Sire, en mon aage tel folor n'oï;
ce seroit folage se perdoie ensi

Digitized by Google

le mien pucelage — por autrui ami.
Par cest mien visage — ce seroit damage,
qu'a bon mariage — avroie failli.» [1])

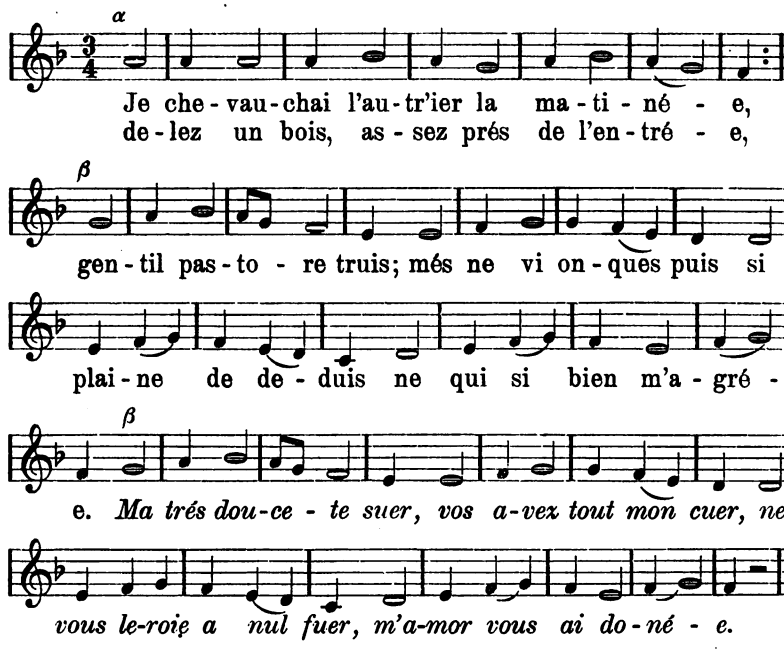
Der Bau der Strophe ist ganz einfach:

musikalisch: $\overbrace{\quad}^{\alpha}\ \overbrace{\quad}^{\alpha}\ \overbrace{\quad}^{\beta}\ \overbrace{\quad}^{\beta}$

textlich: $\overbrace{a_5 \smile b_5}^{\alpha}\ \overbrace{a_5 \smile b_5}^{\alpha}\ \overbrace{a_5 \smile b_5\ a_5 \smile b_5}^{\beta}\ \overbrace{A^1{}_5 \smile A^2{}_5 \smile A^3{}_5 \smile B_5}^{\beta}$

Musikalisch stimmen auch die Anfänge von α und β überein.

Hier ist ferner zu erwähnen Rayn. 527, das aus Hs. K. pag. 174b angeführt wird: [2])



Je chevauchai l'autr'ier la matinée,
delez un bois, assez prés de l'entrée,
gentil pastore truis; — més ne vi onques puis
si plaine de deduis — ne qui si bien m'agrée.
Ma trés doucete suer, — vos avez tout mon cuer,
ne vous leroie a nul fuer, — m'amor vous ai donée.

---

1) Hss.: K 191 (M. de P.); N 91c (id.); P 58c (id.); X 135c (id.); — gedr. zuletzt von Bartsch, Rom. S. 297.

2) Schläger, Romanzen, Anhang S. XXIII, veröffentlicht die musikalische Fassung der Hss. N. u. P.

Digitized by Google

Vers li mi trés, si descendi a terre
por li voer et por s'amor requerre.
Tout maintenant li dis: «Mon cuer ai en vos mis,
vostre amor m'a sorpris, plus vos aim que riens née.
Ma trés doucete suer, vos avez tout mon cuer,
ne vous leroie a nul fuer, m'amor vous ai donée.

Ele me dist: «Sire, alés vostre voie,
ves ci venir Robin qui j'atendoie,
qui est et bel et gens. S'il venoit, sans contens
n'en iriés pas, ce pens, tost avriés mellée.»
Ma trés doucete suer, vos avez tout mon cuer,
ne vous leroie a nul fuer, m'amor vous ai donée.

«Il ne vendra, bele suer, encor mie,
il est dela le bois ou il chevrie.»
Dejoste li m'assis, mes bras au col li mis.
El m'a geté un ris et dit qu'ele ert tuée.
Ma trés doucete suer, vos avez tout mon cuer,
ne vous leroie a nul fuer, m'amor vous ai donée.

Quant j'oi tot fet de li quanqu'il m'agrée,
je la besai, a Deu l'ai conmandée;
puis dit, qu'on l'ot mult haut, Robin qui l'en assaut:
«Dahes ait qui en chaut: c'a fet ta demorée.»
Ma trés doucete suer, vos avez tout mon cuer,
ne vous leroie a nul fuer, m'amor vous ai donée.[1])

Der Bau des Liedes, dessen Strophen alle den Reim wechseln, ist einfach:

musikalisch: $\alpha \quad \alpha \quad \overbrace{\qquad\qquad}^{\beta} \quad \overbrace{\qquad\qquad}^{\beta}$

textlich: $a_{10} \smile a_{10} \smile \overbrace{b_6 \; b_6 \; b_6 \; a_6} \smile \overbrace{C^1_6 \; C^2_6 \; C^3_7 \; A_6} \smile$

Das interessante Liedchen mit seinem frischen Refrain muß wohl Anklang gefunden haben, denn der Dichter, Richard de Semilli, sah sich veranlaßt, auf dieselbe Melodie ein weiteres Lied, Rayn. 538, zu dichten, wie auch diese Melodie einem anonymen geistlichen Kontrafaktum, Rayn. 1182, zum Vorbild diente.

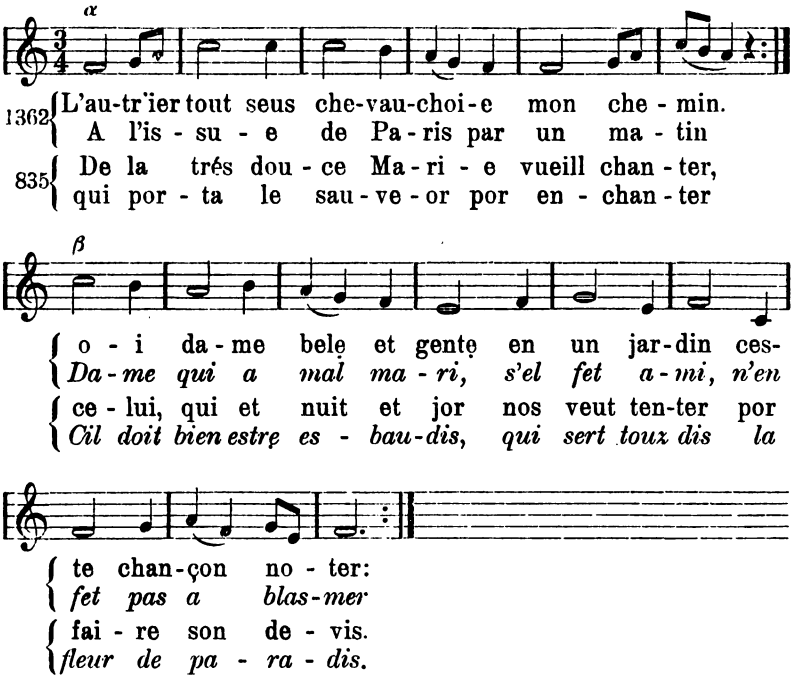
Diese Lieder, bei denen der Refrain mit seiner Melodie einen so großen Raum einnimmt, waren zum „Mitsingen“ wie

1) Hss.: K 174 (Rich. de S.); N 83c (id.); P 97b (id.); V 47b; X 124c (Rich. de S.); — gedr. Bartsch, Rom. S. 243; Steffens, Gedichte von Richard de Semilli, Halle (1902), S. 7.

Digitized by Google

geschaffen, wahre Lieder fürs Volk, der höfischen Kunst dagegen umso verpönter.

Natürlich finden sich unter den Liedern von Richard de Semilli auch solche, bei denen der Refrain kürzer gehalten ist. Ich führe als Beispiele Rayn. 1362 nach Hs. K. pag. 176a nebst seinem Kontrafaktum, Rayn. 835, an:



Zum leichteren Vergleichen habe ich die erste Strophe beider Lieder untereinander gesetzt. Der Text von Rayn. 1362 lautet:

L'autr'ier tout seus chevauchoie mon chemin.
A l'issue de Paris par un matin
oï dame bele et gente en un jardin ceste chançon noter:
Dame qui a mal mari, s'el fet ami, n'en fet pas a blasmer.

Vers li me trés, si li dis: «Suer, dites moi,
porquoi parlez vos d'ami? Est ce desroi?»
«Sire, je le vous dirai mult bien porquoi, ja nel vous quier celer:
Dame qui a mal mari, s'el fet ami, n'en fet pas a blasmer.»

Digitized by Google

«A un vilain m'ont donée mi parent,
qui ne fet auner fors et or et argent,
et me fet d'ennui morir assez sovent, qu'il ne me let joer.»
Dame qui a mal mari, s'el fet ami, n'en fet pas a blasmer.

Je li dis: «Ma douce suer, se Deus me saut,
vez ci vostre douz ami que ne vos faut;
venez vous en avec moi, si ne vos chaut, si le lessiez ester.»
Dame qui a mal mari, s'el fet ami, n'en fet pas a blasmer.

«Sire, je n'iroie pas hors de Paris,
j'avroie perdu honeur més a touz dis,
més ici l'acoupirai, se trouver puis nus qui me vueille amer.»
Dame qui a mal mari, s'el fet ami, n'en fet pas a blasmer.

Quant je vi qu'avecques moi ne vout venir,
je li fis le gieu d'amour au departir,
puis me pria et requist qu'au revenir alasse a li parler.
Dame qui a mal mari, s'el fet ami, n'en fet pas a blasmer.[1])

Auch dieses Lied, das in jeder Strophe wechselnden Reim und den einfachen Bau hat:

musikalisch:	$\alpha \quad \alpha$	$\overbrace{\beta}$	$\overbrace{\beta}$
textlich:	$a_{11} \; a_{11}$	$\overbrace{a_{11} \; b_6}$	$\overbrace{A_{11} \quad B_6}$
oder:	$a_{11} \; a_{11}$	$a_{11} \; b_6$	$\overbrace{A^1_7 \; A^2_4} \; B_6$

hat in Rayn. 835 eine Nachahmung gefunden.

Das geistliche Kontrafaktum Rayn. 835 lautet:

De la trés douce Marie vueill chanter,
qui porta le sauveor por enchanter
celui, qui et nuit et jor nos veut tenter por faire son devis.
Cil doit bien estre esbaudis, qui sert toux dis la fleur de paradis.

Qui la trés douce Marie servira
et qui de bon cuer merci li proiera,
ja li anemis seur li pooir n'avra; de ce sui je touz fiz.
Cil doit bien estre esbaudis, qui sert toux dis la fleur de paradis.

Rose, violete, plaine de deport,
a vos sont tuit mi solas et mi confort.

---

1) Hss.: K 176 (Rich. de S.); N 84c (id.); P 172b; V 48a; X 125c (Rich. de S.); — gedr. Bartsch, Rom. S. 80; Steffens, Gedichte des Rich. de Semilli S. 22.

Digitized by Google

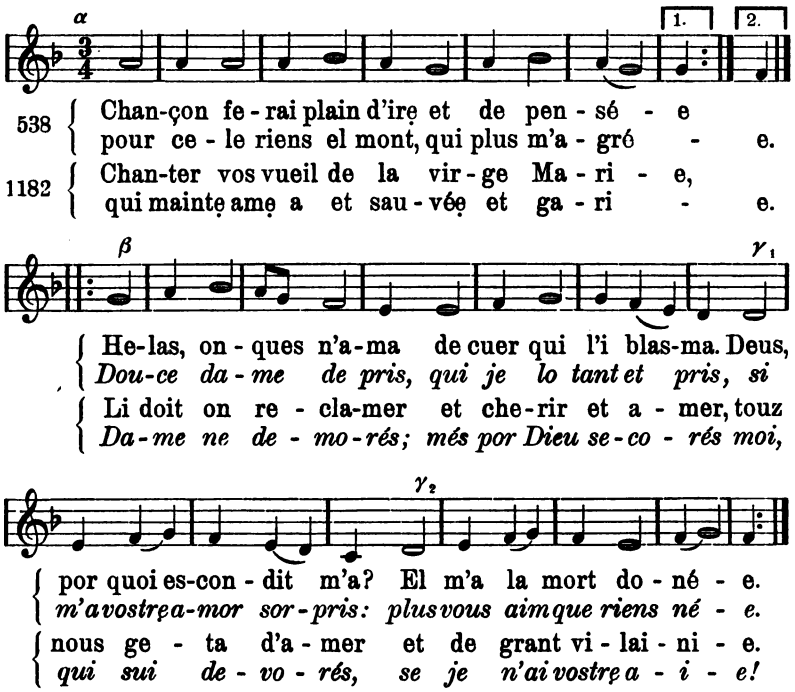
La rive es aus pecheors et le droit port, roïne flor de lis.
Cil doit bien estre esbaudis, qui sert toux dis la fleur de paradis.

La char, Dieu, qui fu enclose en vos sains flans
et qui en la crois soufri si grans ahans,
si fu feru el costé, que li clers sans corut aval son piz.
Cil doit bien estre esbaudis, qui sert toux dis la fleur de paradis.

Or prions la mere Dieu tuit hautement,
qu'ele deprit son chier fiz, prochainement
qu'ailons tuit en paradis comunaument au grant jor dou juïs.
Cil doit bien estre esbaudis, qui sert toux dis la fleur de paradis.[1])

Damit ist eine Form erreicht, die oft Anwendung gefunden hat. Ich führe noch zwei weitere Beispiele an und zwar Rayn. 538 (mit seinem Kontrafaktum Rayn. 1182) und Rayn. 593.

Rayn. 538 lautet nach der Hs. K. pag. 174:



1) Hss.: P 197 a; X 258 d; — gedr. Stengel-Noack, Der Strophenausgang . . . S. 121.

Digitized by Google

Wie beim vorhergehenden Lied ist die erste Strophe beider Lieder untereinander gesetzt. Der Text von Rayn. 538 lautet:

Chançon ferai plain d'ire et de pensée
pour cele riens el mont, qui plus m'agrée.
Helas, onques n'ama de cuer qui l'i blasma.
Deus, porquoi escondit m'a? El m'a la mort donée.
Douce dame de pris, qui je lo tant et pris,
si m'a vostre amor sorpris: plus vous aim que riens née.

La fine amor, qui m'est el cuer entrée
n'en puet partir, c'est dont chose passée.
Bien voi: tuer me puis ou noier en un puis;
car ja n'avrai joie, puis qu'a m'amor refusée.
Douce dame de pris, qui je lo tant et pris,
si m'a vostre amor sorpris: plus vous aim que riens née.

Ele est et bele et blonde et acesmée,
plus blanche assez, que la flor en la prée;
ne sai de son ator n'en chastiau ne en tour
nule, s'en sui au tor de morir, s'il li grée.
Douce dame de pris, qui je lo tant et pris,
si m'a vostre amor sorpris: plus vous aim que riens née.

Douce dame, qui j'ai tant desirée,
ou j'ai tout mis cuer et cors et pensée,
jamés nul mal n'ëust, ne morir ne dëust,
qui entre voz braz gëust jusques a l'ainz-jornée.
Douce dame de pris, qui je lo tant et pris,
si m'a vostre amor sorpris: plus vous aim que riens née.

Chançon, que j'ai par fine amor trouvée,
va devant l'uis, si seras acolée,
ou la trés bele maint, qui m'a fait ennui maint;
prie li, que ele m'aint, ou ma joie est finée.
Douce dame de pris, qui je lo tant et pris,
si m'a vostre amor sorpris: plus vous aim que riens née.[1])

Das Lied zeigt bei zum Teil in den Strophen wechselndem Reim einen Bau:

musikalisch: $\alpha \quad \alpha \;\big|\; \overbrace{\beta \quad \gamma_1 \quad \gamma_2}^{} \;\big\|\; \overbrace{\beta \quad \gamma_1 \quad \gamma_2}^{}$

textlich: $a_{10}\smile a_{10}\smile \;\big|\; \overbrace{b_6 \; b_6}^{} \; b_6 \; a_6\smile \;\big\|\; \overbrace{C_6 \; C_6}^{} \; C_6 \; A_6\smile$

1) Hss.: K 174 (Rich. de S.); N 83a (id.); P 97d (id.); V 47a; X 124a (Rich. de S.); — gedr. Stengel-Noack, Der Strophenausgang . . . S. 114; Steffens, Gedichte von Richard de Semilli S. 13.

Digitized by Google

Sein geistliches Kontrafaktum, Rayn. 1182, lautet:

Chanter vos vueil de la virge Marie,
qui mainte ame a et sauvée et garie.
Li doit on reclamer et cherir et amer,
touz nous geta d'amer et de grant vilainie.
Dame ne demorés; més por Dieu secorrés
moi, qui sui devorés, se je n'ai vostre aïe!

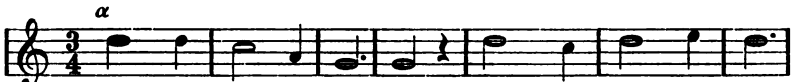
Dame, de qui Jesu-Christ fist sa vie,
si m'aït Dieus, il ne vos gaba mie.
De bon cuer vos ama, quant mere vos clama.
En vos bone dame a cil, qui vos a chierie.
Dame ne demorés; més por Dieu secorrés
moi, qui sui devorés, se je n'ai vostre aïe!

Douce dame, de touz biens raemplie,
qui bien vos sert, molt bien son tens enplie.
Cele fait bon servir, qui bien set deservir,
de chascun le servir; bien doit estre servie.
Dame ne demorés; més por Dieu secorrés
moi, qui sui devorés, se je n'ai vostre aïe!

Douce dame, mere Dieu eschevie,
par vos ravons joie, solas et vie,
qui estions despris et tuit mort et tuit pris
par vos somes en pris et en grant seignorie.
Dame ne demorés; més por Dieu secorrés
moi, qui sui devorés, se je n'ai vostre aïe!

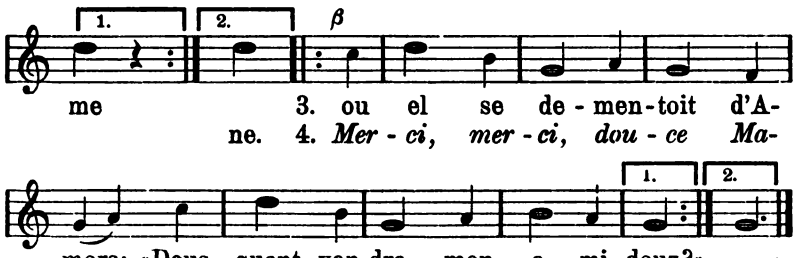
Douce dame, plaine de vaillandie,
par vos ravons la riche manandie,
dont Adam nos osta, durement nous cousta.
Certes molt bon oste a en ceste ostelerie.
Dame ne demorés; més por Dieu secorrés,
moi, qui sui devorés, se je n'ai vostre aïe![1])

Rayn. 593 lautet nach der Hs. K pag. 357 wie folgt:



1) Hss.: P 196c; X 260b; — gedr. Stengel-Noack, Der Strophenausgang . . . S. 130.

Digitized by Google



A la fontenele, qui sourt soz la raime
trouvai pastorele qui n'ert pas vilaine,
ou el se dementoit d'Amors: «Deus, quant vendra mon ami douz?»
Merci, merci, douce Marote, n'ocïez pas vostre ami doux.

«De ma grant biauté, que ferai je, lasse!
Se j'osasse amer, volentiers amasse.
A tart me chastoient d'Amors, que j'amerai mon ami doz.»
Merci, merci, douce Marote, n'ocïez pas vostre ami doux.

Et li chevaliers qui l'a escotée
mist pié hors d'estrief, descent en la prée:
devant li se mist a genoz: «Bele, vez ci vostre ami doz!
Merci, merci, douce Marote, n'ocïez pas vostre ami doux.

«Dites moi, Marote, seroiz vos m'amie?
A bele cotele ne faudroiz vos mie.
Et chainse et ride et peliçon avrez, se je ai vostre amor.»
Merci, merci, douce Marote, n'ocïez pas vostre ami doux.

«Sire chevalier, ce ne di ge mie
c'onques a nul jor, fusse vostre amie;
ainz ai a tel doné m'amor dont mi parent avront anor.»
Merci, merci, douce Marote, n'ocïez pas vostre ami doux.

Quant li chevaliers s'oï escondire,
bien sot, sa parole et mal enploiie.
«Je me rendrai a Roiaumont, mes cuers remandra avec vos.»
Merci, merci, douce Marote, n'ocïez pas vostre ami doux.

«Sire chevalier, vos devendroiz moines,
mais ja, se Deu plaist, ne serez chanoines.
Je vos amasse par Amors, mais je n'os por les traïtors.»
Merci, merci, douce Marote, n'ocïez pas vostre ami doux.[1])

1) Hs.: K 357; N 174a; X 232d; — gedr. Bartsch, Rom. S. 188.

Digitized by Google

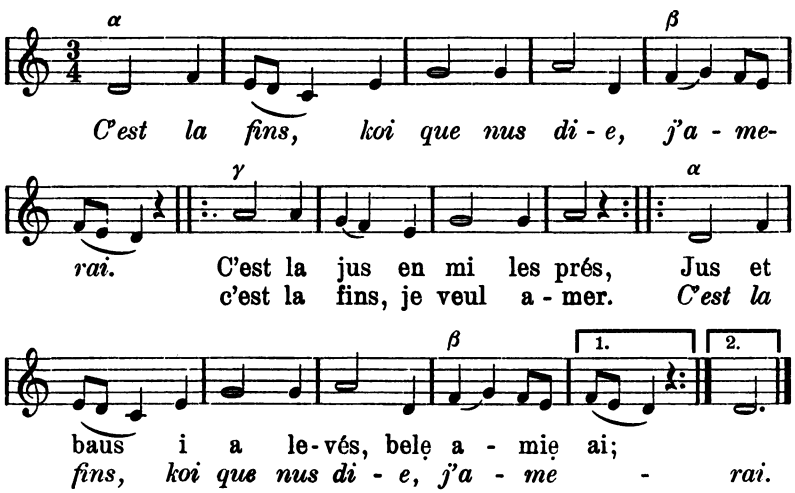
Wie das vorhergehende Lied, so zeigt auch dieses in jeder Strophe einen anderen Reim und hat den Bau:

musikalisch: $\overbrace{\alpha}\ \overbrace{\alpha}\ |\ \overbrace{\beta}\ \|\ \overbrace{\beta}$
textlich: $\overbrace{a\ b}\ \overbrace{a\ b}\ |\ \overbrace{c\ d}\ \|\ \overbrace{C\ D}$

Hier ist musikalisch mit den einfachsten Mitteln ein Strophenlied entstanden, das in seinem Bau eine zum Verwechseln große Ähnlichkeit mit dem Virelai zeigt. Bekanntlich hat das Virelai folgenden Bau:

musikalisch: $\alpha\ \beta\ |\ \gamma\ \gamma\ |\ \alpha\ \beta\ \|\ \alpha\ \beta$
textlich: $A\ B\ |\ c\ c\ |\ a\ b\ \|\ A\ B$

Zum bequemen Vergleich sei das bekannte Virelai von Guillaume d'Amiens nach Hs. D. fol. 136v° angeführt:[1])



C'est la fins, koi que nus die,
j'amerai.
C'est la jus en mi les prés,
c'est la fins, je veul amer.
Jus et baus i a levés,
bele amie ai;
C'est la fins, koi que nus die,
j'amerai.[2])

1) Faks. Bannister, Codices e Vaticanis selecti, vol. XII. Mon. Vaticani di paleografia musicale latina, Leipzig (1913), Tafel 100.

2) Ausgabe: Gennrich, Rondeaux etc. S. 37.

Digitized by Google

Der Unterschied zwischen der Rotrouenge und dem Virelai ist auf den ersten Blick kein großer, man vergleiche folgende Typen:

Rotrouenge:			α	α		$\overbrace{\beta}$		$\overbrace{\beta}$	
			a	a		c	d	C	D
Virelai:	α	β	γ	γ		α	β	α	β
	A	B	c	c		c	b	A	B

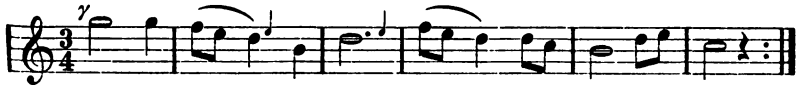
Das Virelai hat also den Refrain am Anfang und am Ende der Strophe, während die Rotrouenge nur einen Endrefrain kennt. Natürlich findet das seine Erklärung in der Ableitung der beiden Liedarten: einerseits — beim Virelai — als natürliche Weiterentwicklung des Rondeau, andererseits — bei der Rotrouenge — als Wiederholung ein und derselben Tonreihe mit abschließendem, gewöhnlich anders gearteten Refrain, der seine Melodie auch dem Strophenabschluß aufgedrängt hat. Wenn beim Virelai aus irgendeinem Grund der Anfangsrefrain fehlt, so kann oft eine Entscheidung darüber, ob das Lied ein Virelai oder eine Rotrouenge ist, nicht gefällt werden. Auch die größere Selbständigkeit des Refrain im Virelai ist kein untrügliches Merkmal.

Noch schwieriger ist es, das balladenartige Virelai von der Rotrouenge zu unterscheiden. Das balladenartige Virelai stellt eine Übergangsform vom Virelai zur Ballade dar, d. h. es weist sowohl Merkmale der Ballade: Fehlen des Eingangsrefrain, als auch des Virelai: Gleichheit von Strophenausgang und Refrain, auf Wir haben also eine Form vor uns, die den Bau:

musikalisch:	γ	γ	α	β	α	β
textlich:	c	c	c	b	A	B

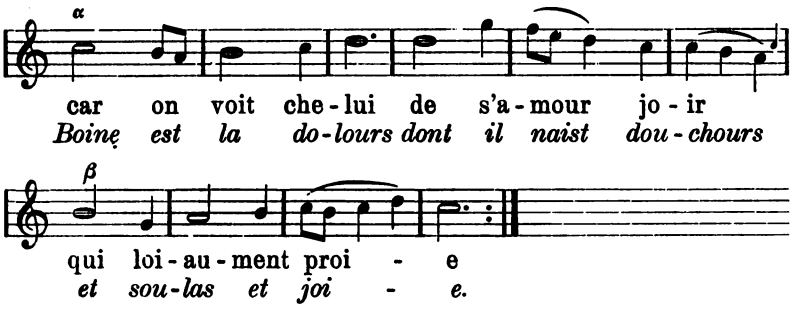
hat.

Als Beispiel führe ich Rayn. 1405 nach der Hs. D fol. 36b an:



En tous tans se doit fins cuers es-jo - ir
et joi - e me-ner et son cors coin-tir

Digitized by Google



En tous tans se doit fins cuers esjoïr
et joie mener et son cuer cointir,
car on voit chelui de s'amour joïr
qui loiaument proie:
Boine est la dolours dont il naist douchours
et soulas et joie.

Pour che ne se doit fins cuers esbahir,
ains doit tout en gré bien et mal soufrir,
puis c'on puet del mal le bien radoucir;
fous est qui s'esfroie.
Boine est la dolours dont il naist douchours
et soulas et joie.

Pour che ne me puis de cheli partir
ki a essïent mi fait mal sentir,
mais s'un seul travaill mi voloit merir,
tout li pardonroie.
Boine est la dolours dont il naist douchours
et soulas et joie.

D'un tout seul baisier de cuer a loisir
porroit mon voloir grant pieche acomplir,
mais de desirier m'estouvroit morir,
se plus n'en avoie.
Boine est la doulours dont il naist douchours
et soulas et joie.

Quant a rechelé son gent cors remir,
n'estuet demander se de cuer soupir,
car chose n'i voi ne sait a plaisir,
mais que pas n'est moie.
Boine est la doulours dont il naist douchours
et soulas et joie.

Digitized by Google

Balade, a cheli te vi faire oïr
qui pour chou me het que j'aim sans traïr,
de par moi li di c'on voist tost kaïr
l'abre qui ne ploie.
Boine est la doulours dont il naist douchours
et soulas et joie.[1])

Der Bau des Liedes ist folgender:

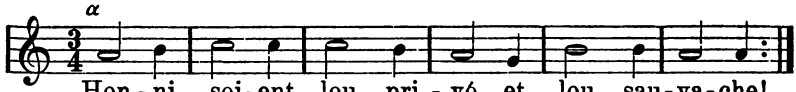
musikalisch: $\gamma\ \gamma \mid \alpha\ \beta \parallel \overbrace{\alpha}\ \beta$
textlich: $c_{10}\ c_{10} \mid c_{10}\ b_5\smile \parallel \overbrace{A^1{}_5\ A^2{}_5}\ B_5\smile$

Die nach der fünften Silbe auftretende Zäsur im Zehnsilbner verleiht dem Lied einen recht altertümlichen Charakter. Im Refrain hat sich der Dichter diese Zäsur insofern zunutze gemacht, als er sie mit Binnenreim versieht. So erhält gewissermaßen die Strophe durch den reich gereimten Refrain einen feierlichen Abschluß.

Raynaud bezeichnet das Lied als „Rotrouenge“[2]) — und man würde daran kaum zweifeln, wenn in der letzten Strophe das Lied — allerdings nur in Hs. T, die aber sonst sehr zuverlässig ist — nicht als „Balade“ bezeichnet wäre.

Immerhin besteht aber ein fundamentaler Unterschied in beiden Liedarten darin, daß bei der „Rotrouenge“ die Anzahl der vor dem Strophenabschluß stehenden Verse keiner Beschränkung unterworfen ist, also ein, zwei, drei, vier, fünf usw. Verse betragen kann, während das „Virelai“ oder das „balladenartige Virelai“ nur gleichgebaute Stollen und Gegenstollen, also Verspaare kennt.

Als Beispiel führe ich Rayn. 11 nach Hs. ϱ fol. 25c an,[3]) und unterlege den Text der dritten Strophe der Notation, da die erste Strophe nur unvollständig[4]) erhalten ist.



Hon - ni soi - ent lou pri - vé et lou sau - va - che!
Je ne vi on - ques bon leu en mon a - a - ge,
lou sont cru - el par na - turę et plain de ra - ge.

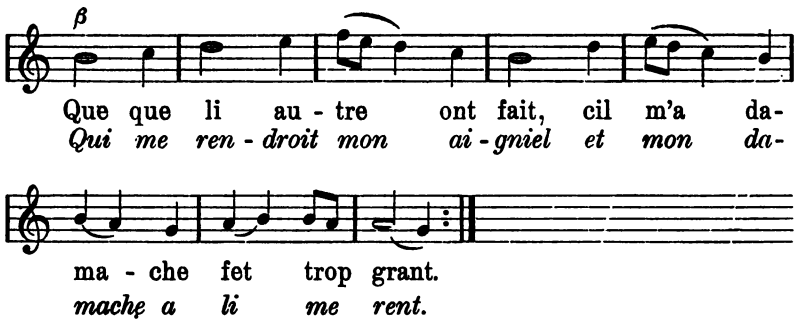
1) Hss.: A 129a (Guill. le Vin.); B 71 r° (id.); D 36b (id.); M 108b (id.); T 28 v° (id.); t No. 325 (Gill le Vin.); — gedr. Brakelmann, Archiv für das Studium der neueren Sprachen Bd. 42, S. 294.

2) Raynaud, Bibliographie des chansonniers français des XIIIe et XIVe siècles, Paris (1884), Bd. II, S. 148.

3) Faks. Aubry, Monuments, pl. XVIII.

4) Vgl. meine Ausführungen in „Musikwissenschaft und rom. Philologie“, Halle (1918), S. 52.

Digitized by Google



Der Bau des in jeder Strophe mit dem Reim wechselnden Liedes ist:

musikalisch: $\alpha\ \alpha\ \alpha \mid \overbrace{\beta} \parallel \overbrace{\beta}$

textlich: $a_{11}\smile a_{11}\smile a_{11}\smile \mid \overbrace{a_{11}\smile b_4} \parallel \overbrace{A_{10}\smile B_5}$

Agniaus dous, agnias gentis, agniaus sans tache,
agniaus qui pour nous gëutes en la creche,
agniaus — — — — — — — — — — —
agniaus pour vous hoy tant duel c'onques je sache ne n'oy tant.
Qui me rendroit mon aigniel et mon damache, a lui me rent.

Li lous prist pés a l'agniel dous debonnaire,
ce fu Judas, li trahitres deputaire,
qui aus Juïs le bailla pour tel affaire.
Honni soient tuit li lou de tel repaire outrëement!
Qui me rendroit mon aigniel et mon damache, a lui me rent.

Honni soient lou privé et lou sauvache!
Je ne vi onques bon leu en mon äage,
lou sent cruël par nature et plain de rage.
Que que li autre ont fait, cil m'a damache fet trop grant.
Qui me rendroit mon aigniel et mon damache, a lui me rent.

Il est plus de lous u siecle que d'agniaus,
la char menjuent et boivent sor les piaus,
li riche les povres metent aus fuisiaus.
Helas! de ce qu'a a faire li miens diaus? Le cuer me fent.
Qui me rendroit mon aigniel et mon damache, a lui me rent.

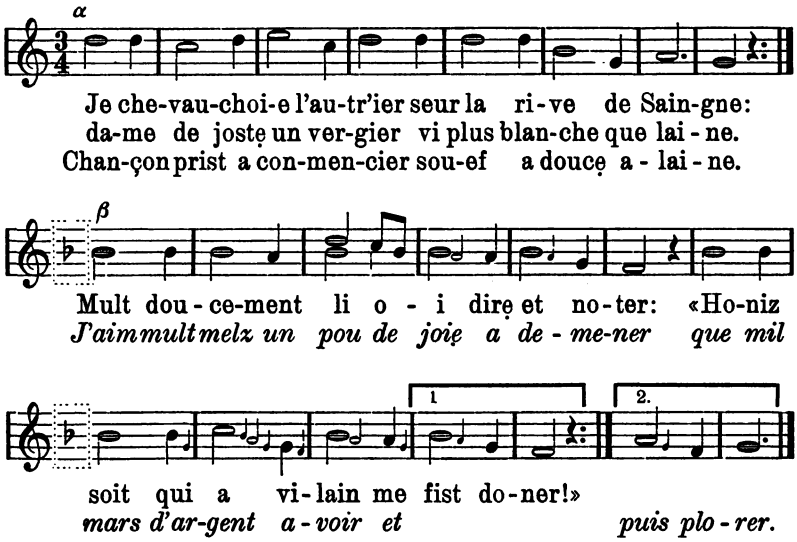
Agniaus dous, plus dous, trés dous, douce covrée,
agnians, comment remaing seule et esgarée?

Digitized by Google

Agniaus, comment seray més reconfortée?
Mors, quar vien et si m'oci gueule bäée! Plus n'atent!
Qui me rendroit mon aigniel et mon damache, a lui me rent.[1])

Dem Strophenabschluß gehen in allen Strophen drei Verse voraus, während das Virelai zwei oder vier Verse, niemals drei, verlangt, abgesehen vom Refrain, der bei Rayn. 11 dem Lied nicht vorausgeht.

Ähnlich liegen die Verhältnisse bei Rayn. 1255, das ich nach Hs. R. pag. 192b mitteile:



Je chevauchoie l'autr'ier
seur la rive de Saingne:
dame de joste un vergier
vi plus blanche que laine.
Chançon prist a conmencier
souef a douce alaine.
Mult doucement li oï dire et noter:
«Honiz soit qui a vilain me fist doner!»
J'aim mult melz un pou de joie a demener
que mil mars d'argent avoir et puis plorer.

1) Hs.: ϱ 25c — gedr. zuletzt Gennrich, Rondeaux, Virelais u. Balladen, Dresden (1920), Bd. I, S. 254f.

Digitized by Google

Hautement la saluai
de Deu le fil Marie.
El respondi sans delai:
«Jhesus vous beneïe!»
Mult doucement li priai
qu'el devenist m'amie.
Tot errant me conmençoit a raconter
conment ses maris la bat por bien amer.
J'aim mult melx un pou de joie a demener
que mil mars d'argent avoir et puis plorer.

«Dame, estes vos de Paris?» —
«Oïl, certes, biau sire,
seur Grant-Pont maint mes maris,
des mauvés tout li pire.
Or puet il estre „marris",
jamés de moi n'iert „sire".
Trop est fel et rioteus, trop puet parler,
car je m'en vueil avec vos aler joer.»
J'aim mult melx un pou de joie a demener
que mil mars d'argent avoir et puis plorer.

«Mal ait qui me maria,
tant en ait or li prestre:
a un vilain me dona,
felon et de put estre.
Je croi bien que poior n'a
de ci jusc'a Vincestre.
Je ne pris tout son avoir pas mon soller,
quant il me bat et ledenge por amor.»
J'aim mult melx un pou de joie a demener
que mil mars d'argent avoir et puis plorer.

«E non Deu, je l'amerai
et si serai amée
et mon mari maudirai
et soir et matinée,
et si me renvoiserai
el bois sos la ramée.
Dames de Paris, amés, lessiés ester
vos maris et si venés o moi joer.»
J'aim mult melx un pou de joie a demener
que mil mars d'argent avoir et puis plorer.[1])

1) Hss.: K 192 (M. de P.); N 92 b (id.); P 171 d; — gedr. Bartsch, Rom. S. 87.

Digitized by Google

Der Bau des in jeder Strophe den Reim wechselnden Liedes ist:

musikalisch: $\overbrace{\quad}^{\alpha}\ \overbrace{\quad}^{\alpha}\ \overbrace{\quad}^{\alpha} \mid \overbrace{\quad}^{\beta_1} \parallel \overbrace{\quad}^{\beta_2}$

textlich: $a_7\ b_7 \smile a_7\ b_7 \smile a_7\ b_7 \smile \mid c_{11}\ c_{11} \parallel C^1_{11}\ C^2_{11}$

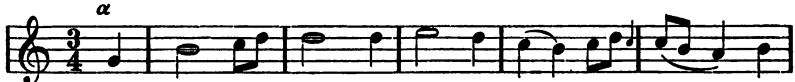
Hier nimmt der Refrain wohl eine recht selbständige Stellung ein, man könnte ihn also gut an den Anfang der ersten Strophe setzen, doch würde aus dieser Rotrouenge trotzdem niemals ein Virelai werden, denn die vor dem Strophenabschluß stehenden Verse lassen sich weder musikalisch noch textlich in die Form von Stollen und Gegenstollen hineinzwängen.

Das führt uns zu der Frage: woran erkennt man nun eine Rotrouenge? Zunächst zeigen alle oben angeführten Beispiele, was den Text angeht, übereinstimmend folgende Merkmale: beliebige Anzahl von Versen im Strophenkörper und gleiche Silbenzahl sowie gleichen Reim in den sich entsprechenden Versen desselben; meistens einen Refrain, der sich entweder unmittelbar an den Strophenkörper anschließt oder durch einen gleichgebauten Strophenabschluß mit diesem verbunden wird. In seltneren Fällen kann an Stelle des Refrain ein gewöhnlicher Text treten. Alle folgenden Strophen haben einen anderen Reim, höchstens sind zwei Strophen durch gleichen Reim verbunden.

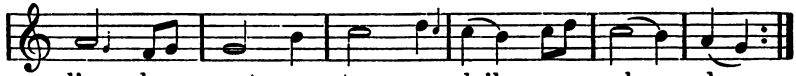
Wenn wir unter diesen Gesichtspunkten Raynaud's Bibliographie aufschlagen, so finden wir Rayn. 1297 als „Rotrouenge" bezeichnet und Noack[1]) gibt den Strophenbau wie folgt an:

$$a_{10}\ b_{10}\ a_{10}\ b_{10}\ a_{10}\ b_{10}\ c_4\ B_{10}\ C_4$$

Man würde also kaum zögern, das Lied als Rotrouenge anzuerkennen. Es lautet nach Hs. O. fol. 115a wie folgt:



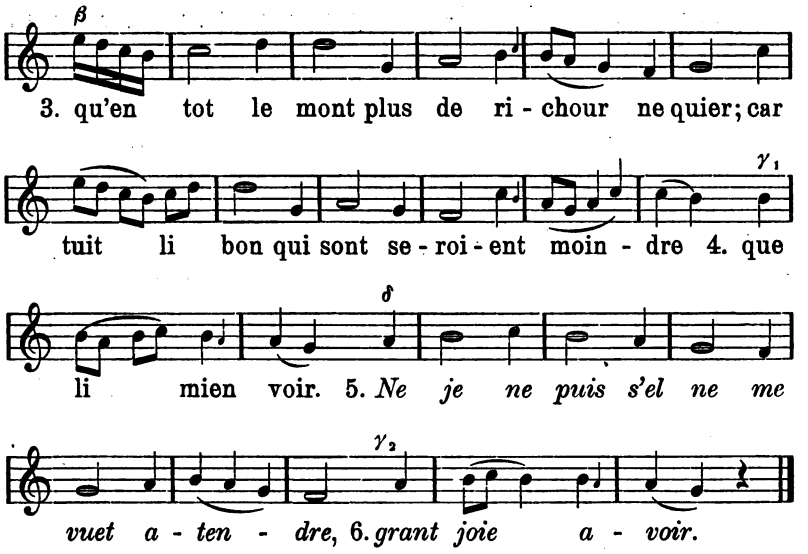
1. Quant voi le tens fe-lon ra-so-a-gier et
2. lors chan-te-rai qu'il me se-roit mes-tiers que



l'er-be vert con-tre so-leil res-plan-dre
ma da-me vau-sist son ho-me pren-dre,

1) Noack, Strophenausgang . . . . S. 11.

Digitized by Google



Quant voi le tens felon rasoagier
et l'erbe vert contre soleil resplandre,
lors chanterai qu'il me serait mestiers
que ma dame vausist son home prendre,
qu'en tot le mont plus de richour ne quier;
car tuit li bon qui sont seroient moindre
que li mien voir.
Ne je ne puis, s'el ne me vuet atendre,
grant joie avoir.[1])

Führen wir uns noch einmal den Bau:

musikalisch: $\overbrace{\alpha}\ \overbrace{\alpha}\ \overbrace{\beta}\ \gamma_1\ \delta\ \gamma_2$

textlich: $\overbrace{a_{10}\ b_{10}}\ \overbrace{a_{10}\ b_{10}}\ \overbrace{a_{10}\ b_{10}}\ c_4\ B_{10}\ C_4$

vor Augen, so geht daraus eine große Verschiedenheit im Vergleich mit den oben angeführten Stücken hervor: es haben wohl 1. und 2. dieselbe Melodie, 3. weicht dagegen vollkommen ab; es könnte allerdings mit 4. den Strophenabschluß bilden, doch hat 5. wieder mit 3. musikalisch gar nichts zu tun, wenn auch 6. der Ganzschluß zu 4. ist. Musikalisch kann also Rayn. 1297 nicht als Rotrouenge bezeichnet werden, sondern nur als Canzone.

1) Text gedr. bei Tarbé, Les Chansonniers de Champagne aux XIIe et XIIIe siècles, Reims (1850), S. 16.

Digitized by Google

Die oben angeführten, sich aus dem Text allein ergebenden Merkmale genügen also nicht, eine Rotrouenge als solche zu kennzeichnen; es müssen vielmehr folgende musikalische Merkmale hinzutreten: der Strophenkörper zeigt ein einziges Thema, das ein- oder mehrmal wiederholt wird und das dabei in Halb- und Ganzschluß auslaufen kann; abschließend tritt eine kürzere oder längere Kadenz hinzu, die entweder unmittelbar an die Wiederholungen des Themas des Strophenkörpers sich reihen kann oder doppelt auftritt, wenn textlich ein Refrain nebst gleichgebautem Strophenabschluß vorhanden ist.

Unter diesen Gesichtspunkten betrachtet sind z. B.

Rayn. 480 $a_7\ b_7\ a_7\ b_7\ a_7\ b_7\ a_7\ b_7\ C^1{}_7\ C^2{}_7$.

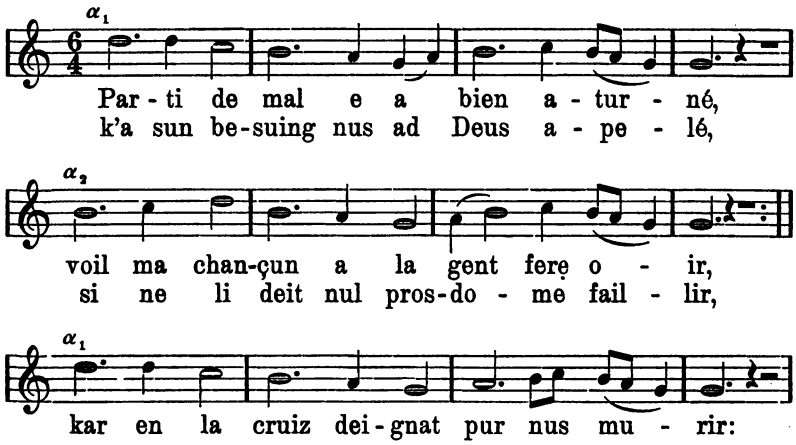
Rayn. 265 $a_8\ b_8\ a_8\ b_8\ a_8\ b_8\ a_8\ b_8\ C_8\ D_8$.

Rayn. 1006 $a_{10}\smile b_{10}\smile a_{10}\smile b_{10}\smile a_{10}\smile b_{10}\smile B_{10}\smile A_{10}\smile$.

Rayn. 1154 $a_{10}\smile a_{10}\smile a_{10}\smile b_{10}\smile B^1{}_{10}\smile B^2{}_{10}\smile$.

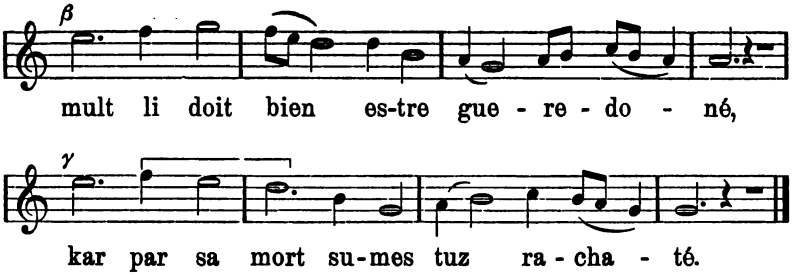
keine Rotrouengen, obwohl sich in ihrem metrischen Gepräge solche vermuten ließen; die musikalische Form dieser Lieder ist die Canzone.

Es mag hier noch ein Lied Erwähnung finden, in dem vielleicht die Wirkung der Canzone auf die Rotrouenge beobachtet werden kann; es ist das Kreuzzugslied Rayn. 401, das nach der einzigen Hs. London, Brit. Mus. Harl. 1717 fol. 251 v° lautet[1]):



1) Faks. bei Aubry, Mon. pl. IV. und Wooldridge, Early English Harmony, London (1897) Bd. I pl. 8.

Digitized by Google



Parti de mal e a bien aturné, voil ma chançun a la gent fere oïr,
k'a sun besuing nus ad Deus apelé, si ne li deit nul prosdome faillir,
kar en la cruiz deignat pur nus murir:
mult li doit bien estre gueredoné,
kar par sa mort sumes tuz rachaté.

Cunte, ne duc, ne li roi coruné, ne se poent de la mort destolir,
kar, quant li unt grant tresor amassé, plus lur covient a grant dolur guerpir.
Mielz lur venist en bon ius departir,
kar, quant il sunt en la terre buté,
ne lur valt puis ne chastel ne cité.

Allas! cheitif, tant nus sumes pené pur les deliz de nos cors acumplir,
ki mult sunt tost failli e trespassé, kar adés voi le plus joefne enviellir!
Pour ço fet bon paraïs deservir,
kar la sunt tuit li gueredon dublé;
mult en fet mal estre desherité.

Mult ad le quoer de bien enluminé ki la cruiz prent pur aler Deu servir,
k'al jugement ki tant iert reduté, u Deus vendrat les bons des mals partir,
dunt tut le mund deit trembler e fremir,
mult iert huni ki serat rebuté,
k'il ne verad Deu en sa maesté.

Si m'aït Deus, trop avons demuré d'aler a Deu pur la terre seisir
dunt li Turc l'unt eissiellié e geté pur noz pechiez ke trop devons haïr.
La doit chascun aveir tut sun desir,
kar ki pur lui lerad sa richeté
pur voir avrad paraïs conquesté.

Mult iert celui en cest siecle honuré ki Deus donrat k'il puisse revenir.
Ki bien avrat en sun païs amé par tut l'en deit menbrer e suvenir;
e Deus me doinst de la meillur joïr,
que jo la truisse en vie e en santé,
quant Deus avrad sun afaire achevé!

Digitized by Google

* * *

E il otroit a sa merci venir
mes bons seignurs que jo tant ai amé.
k'a bien petit n'en oi Deu oblié![1])

Vielleicht zeigt sich hier der Einfluß der prov. Canzone, der im gleichen Reim für alle Strophen und im Strophenbau — Vertauschen des Reimes in Vers 5 und 6, wodurch die Strophe nach prov. Vorbild $a\ b + a\ b + b\ a\ a$ dreiteilig wird — sich kundtut, allerdings ohne die musikalische Form ganz abstreifen zu können. Der Bau ist nämlich folgender:

musikalisch: $\alpha_1\ \alpha_2 \mid \alpha_1\ \alpha_2 \mid \alpha_1\ \beta\ \gamma$
textlich: $a_{10}\ b_{10} \mid a_{10}\ b_{10} \mid b_{10}\ a_{10}\ a_{10}$

Der dreiteilige Strophenbau würde etwa einen musikalischen Bau:

$$\alpha\ \beta_1\ \alpha\ \beta_2\ \gamma\ \delta\ \varepsilon$$

erwarten lassen; statt dessen hat Vers 5 genau wie bei der Rotrouenge die Tonreihe von Vers 1 und 3. Ein Refrain ist in der Rotrouenge nicht absolut erforderlich, aber die Melodie des 7. Verses kadenziert genau wie α_2, während sie am Anfang — vielleicht infolge eines Schlüsselversehens, vielleicht auch infolge Verwechslung mit dem Anfang von β — abweicht, jedoch eine gewisse Verwandtschaft mit α_1 in den Intervallen (⌐¬) bekundet. Am stärksten weicht die Melodie β von Vers 6 ab; doch auch hier läßt sich eine gewisse Verwandtschaft mit α_2 schwer leugnen.

So hinterläßt das Stück den Eindruck eines Strebens nach Neuem, dem ein vielleicht zu geringes Können zur Seite steht.

Wenn wir nun die angeführten Rotrouengen zurückschauend überblicken, so muß uns zunächst das Alter derselben auffallen. Glücklicherweise lassen sich einige der Lieder mit ziemlicher Genauigkeit datieren, so daß wir einen sichern Anhalt über das Alter der literarischen Rotrouenge gewinnen. Bekanntlich nennt sie Wace in seinen Dichtungen aus dem Jahre 1150, und aus dieser Zeit stammt auch Rayn. 1550a, Chevalier mult estes guariz, das älteste uns erhaltene frz. Kreuzzugslied, das auf den 2. Kreuzzug Bezug nimmt und aus dem Jahre 1146 stammt.

---

1) Hs.: Lo Harl — gedr. zuletzt Bédier-Aubry, Les Chansons de Croisade, Paris (1909) S. 70.

Digitized by Google

Die Lieder Rayn. 21 und 317 sind von Guiot de Dijon, der Rayn. 21, Chanterai por mon corage, zum 3. Kreuzzug 1189 dichtete.

Richard Löwenherz' Lied Rayn. 1891, Ja nus hons pris ne dira sa raison, das auf Richards Gefangenschaft Bezug nimmt, stammt wohl aus dem Jahre 1194.

Gontier de Soignies, dessen Gönner der 1200 gestorbene Otto II. von Burgund war, ist einer der fünf Dichter, die im Roman de Guillaume de Dole bei ihren Liedern[1]) mit Namen genannt sind. Der Dichter muß also vor 1200 — dem Todesjahr seines Gönners und dem Entstehungsjahr des Roman de Guillaume de Dole — gedichtet, ja schon einen gewissen Ruf als Dichter genossen haben.

Die Lieder des Maistre Richard de Semilli, der wahrscheinlich mit Gautier de Dargies zwei Jeux partis geteilt hat, sind um die Wende des 12. Jahrhunderts anzusetzen.

Etwa derselben Zeit gehören die Lieder des Jehan Moniot de Paris an.

Das zu den ältesten Romanzen gehörige Rayn. 1352, Bele Doette as fenestres se siet, dürfte wahrscheinlich auch ins 12. Jahrhundert zurückreichen.

Die Denkmäler führen uns in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts zurück, in die Zeit der Spielmannsdichtung, in die Zeit, in der man sich an der nationalen Epik ergötzte, in der die Taten der Volkshelden die Herzen höher schlagen ließen; als man auf Straßen, Plätzen und Brücken, in Garten und Hain, ja sogar im Kloster Rondeaux und Virelais tanzte, als die Muse der Sänger noch nicht von der konventionellen Liebeslyrik der Provenzalen angekränkelt war, sondern noch individuelle Züge

---

1) Im Roman heißt es:

Quant ces ·ij· furent bien fenies,
Des bons vers Gautier de Sagnies
Resovint ·j· bon bacheler.
Si les começa a chanter:

worauf die beiden ersten Strophen des Liedes Rayn. 1322a Lors que florist la bruiere, von Gontier de Soignies mitgeteilt werden. Diese Attribution stimmt, denn auch die Hs. M. führt dieses Lied im alten Index unter den Liedern Gontier's auf; leider ist aber das Blatt, auf dem das Lied stand, — zwischen fol. 169 und 170 — herausgerissen worden.

Digitized by Google

zutage treten läßt, die dann leider später völlig verwelken und absterben.

Wenn uns heute der Text der Rotrouengen mehr im Vordergrund des Interesses zu stehen scheint als die durch ihre häufige Wiederholung monoton wirkende Musik, so trifft das vielleicht nicht das Richtige; denn der musikalische Ausdruck jener Zeit bestand eben, wenn man von der prov. Canzone absieht, in der Wiederholung, die in der Art, in der sie durchgeführt wurde, die verschiedenen musikalischen Formen — Chanson de Geste, Rotrouenge, Lai, Descort oder schließlich das Rondeau oder Virelai — ergaben.

Wie die Chansons de Geste, als deren Nährboden — vielleicht auch als deren eigentliche Heimat — der Norden Frankreichs angesehen werden darf, so scheint auch die Rotrouenge ein Kind jener Gegenden zu sein, das zum Sterben verurteilt war, als die heitere Kunst des Südens, die Muse der Troubadours, entscheidenden Einfluß auf die nordfranzösischen Trouvères gewann. Ein Gace Brulé, ein Chastelain de Couci, ein Blondel de Nesle, ein Conon de Béthune, ein Thibaut de Navarre kennen die Rotrouenge nicht mehr, d. h. sie wollen sie nicht kennen: keine einzige Rotrouenge findet sich unter ihren zahlreichen Liedern. War ihnen die alte Kunst der Jongleurs schon als solche verpönt, so war es vielleicht noch mehr die Einförmigkeit und Eintönigkeit der musikalischen Form.

Es ist allerdings recht zu bedauern, daß die nur zu bald in die ausgefahrenen Geleise eines seelenkalten Konventionalismus geratene Trouvèrekunst die auf heimischem Boden gewachsenen Ansätze einer gesunden Volkskunst nicht zur vollen Blüte gebracht hat.

Man spricht in der französischen Literaturgeschichte von der „école provençalisante", der die oben angeführten Dichter zugezählt werden, und hat nun in dem Fehlen der Rotrouenge ein allerdings negatives Merkmal jener Schule, deren Hauptbetätigungsgebiet die Canzone war.

Wenn auch die ältesten Gedichte der Troubadours noch an den Ursprung aus einreimigen, jedoch am Schluß durch einen refrainartigen Vers von abweichendem Bau variierten Strophen erinnern — z. B. gehören die meisten Lieder Guilhem's IX.,

Digitized by Google

vor allem aber sein „Pos de chantar m'espres talenz“[1]) [*a a a b*] (Bartsch, Gr. 183_{10}) oder Cercamon's „Lo plaing comanz iradamen“ [*a a a a a b*] (Bartsch, Gr. 112) hierher, bei denen bei wechselnden Reimen *a* der in allen Strophen gleich wiederkehrende Reim *b* wohl als letztes Überbleibsel eines ursprünglichen Refrain angesehen werden kann — so hat sich die prov. Dichtung sehr bald von dieser Form freigemacht und bunte Mischungen der Verse und Reime in der Strophe zugelassen, denen die Musik auf Schritt und Tritt folgte, so daß die Form der Canzone entstand. Auf jeden Fall hat die Rotrouenge sich in der provenzalischen Literatur nicht der literarischen Beliebtheit erfreut, mit der man ihr in Nordfrankreich begegnet ist, wenn auch Bartsch[2]) die Meinung vertritt, daß die rotroensa „eine populäre Gattung, die sehr verbreitet gewesen zu sein scheint“, war. Der in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts schreibende Raimon Vidal sagt in seinen Rasos de Trobar[3]) noch: «La parladura francesca val mais et es plus avinenz a far romanz, retronsas et pasturellas, mas cella de Lemosin val mais per far vers et cansons et serventes » Der Sinn dieser Worte ist natürlich der, daß die Nordfranzosen in den Romanzen, Rotrouengen und Pastourellen den Provenzalen überlegen waren. Erst 1262 führte der letzte der

1) Bartsch, Grundriß zur Geschichte der provenzalischen Literatur, Elberfeld (1872), S. 35.

2) Bartsch, Ebendort, S. 35. Auch von Stimming erfahren wir nichts wesentlich Anderes; er schreibt in seiner Geschichte der provenzalischen Literatur im Grundriß der rom. Philologie Bd. 2, II S. 27: „Über das Wesen der Rotroencha sind wir ebensowenig unterrichtet, wie über die Herkunft des Wortes. Es sind uns nur etwa sechs Lieder dieser Gattung von vier Dichtern aus späterer Zeit erhalten, die sich inhaltlich nicht von den Canzonen unterscheiden und die am Schlusse jeder Strophe Refrainzeilen aufweisen (in einem Falle je eine am Schluß und im Innern); in früherer Zeit sind deren viele verfaßt worden.“ Allerdings bleibt auch Stimming den Beweis für das zahlreiche Vorkommen von Rotrouengen in früherer Zeit schuldig. Einige Belegstellen führt L. Römer an, der aber schließlich zu der Ansicht kommt, daß „die vier erhaltenen Gedichte dieser Art als höfische Nachbildungen anzusehen sind, die den wirklichen Charakter der »retroensa« nicht mehr erkennen lassen.“ L. Römer, Die volkstümlichen Dichtungsarten der altprov. Lyrik, in Ausg. und Abh. Bd. 26, Marburg (1884), S. 45ff.

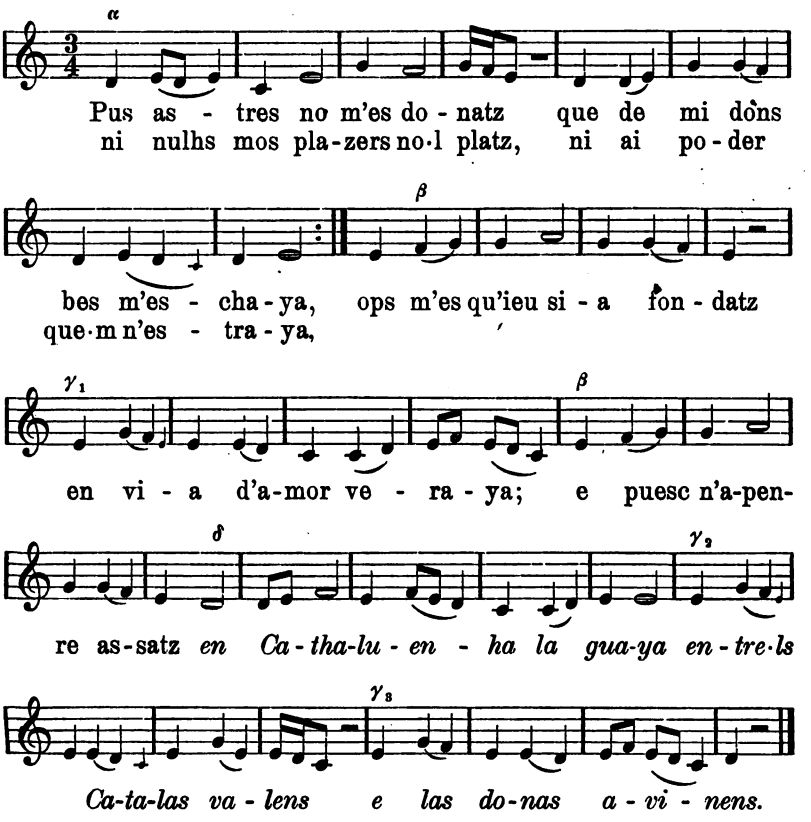
3) Siehe Appel, Provenzalische Chrestomathie, Leipzig[4] (1912), S. 196.

Digitized by Google

bedeutenden Troubadours, Guiraut Riquier, die Rotroensa wieder ein, allerdings ohne der Form weitere Verbreitung schaffen zu können.

Wie sehen nun Guiraut Riquier's Rotroensas aus? Da sie mit Notation in der Hs. Paris, Bibl. nat. fr. 22543 fol. 110 v°a erhalten sind, sollen sie zum Vergleich mitgeteilt werden.

La primieyra retrohencha que fes Gr. Riquier l'an·M·CC·LXII.



Pus astres no m'es donatz que de mi dons bes m'eschaya,
ni nulhs mos plazers no·l platz, ni ai poder que·m n'estraya,
ops m'es qu'ieu sia fondatz en via d'amor veraya;
e puesc n'apenre assatz
en Cataluenha la gaya
entre·ls Catalas valens
e las donas avinens.

Digitized by Google

Quar dompneys, pretz e valors, joys e gratz e cortezia,
sens e sabers et honors, belhs parlars, bella paria
e largueza et Amors, conoyssensa e cundia
troban mantenh e socors
en Cataluenha a tria
entre·ls Catalas valens
e las donas avinens.

Per qu'ieu ai tot mon acort que d'elhs lurs costums aprenda,
per tal qu'a mon Belh Deport done razon que m'entenda,
que non ai autre conort que de murir me defenda.
Et ai cor, per penre port,
qu'en Cataluenha atenda
entre·ls Catalas valens
e las donas avinens.

E s'ieu entr'elhs non aprenc so per qu'Amors guarzardona
servir als sieus, don dan prenc, no·y a mas qu'om me rebona;
quar tant d'afan ne sostenc, que m'a gitat de Narbona.
E per gandir via tenc
en Cataluenha la bona
entre·ls Catalas valens
e las donas avinens.

Tan suy d'apenre raissos so que d'amar ai fallensa,
que nulhs pessars no m'es bos may selh qu'als verays agensa;
e quar no·l say ad estros, vau per bona entendensa
querre e trobar cochos
en Cataluenha valensa
entre·ls Catalas valens
e las donas avinens.[1])

Das Lied hat den Bau:

musikalisch: $\overbrace{\quad}^{\alpha}\ \overbrace{\quad}^{\alpha}\ \beta\ \gamma_1\ \beta \parallel \delta\ \gamma_2\ \gamma_3$

textlich: $\overbrace{a_7\ b_7}\smile\overbrace{a_7\ b_7}\smile a_7\ b_7\smile a_7 \parallel B^1{}_8\smile B^2{}_7\ B^3{}_7$

oder falls man die in jeder Strophe etwas veränderte erste Refrainzeile noch zum Strophenkörper und nicht zum Refrain rechnen und die Melodieabschnitte $\beta\gamma_1 = \beta_1$ und $\beta\delta = \beta_2$ bezeichen will, so hat die prov. Retroensa die Form:

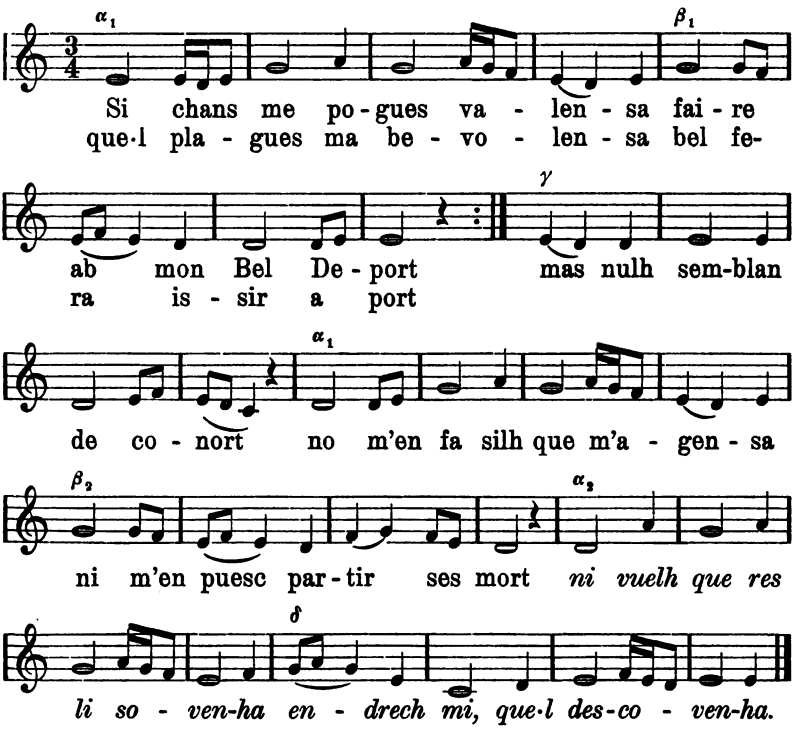
musikalisch: $\overbrace{\quad}^{\alpha}\ \overbrace{\quad}^{\alpha}\ \overbrace{\quad}^{\beta_1}\ \overbrace{\quad}^{\beta_2} \parallel \gamma_1\ \gamma_2$

textlich: $\overbrace{a_7\ b_7}\smile\overbrace{a_7\ b_7}\smile\overbrace{a_7\ b_7}\smile\overbrace{a_7\ b_8}\smile \parallel B^1{}_7\ B^2{}_7$

1) Kritischer Text von Bartsch, Chrestomathie provençale, Marburg[6] (1904), Sp. 307.

Digitized by Google

Le seco[n]da retrohencha de Gr. Riquier l'an ·M·CC·LXV· lautet nach Hs. Paris, Bibl. nat. fr. 22543 fol. 110 v°a:



Si chans me pogues valensa faire ab mon Belh Deport,
qne·l plagues ma bevolensa, bel fera yssir a port;
mas nul semblan de conort
no m'en fa silh, que m'agensa ni m'en puesc partir ses mort
ni vuelh, que res li sovenha endrech mi, que·l descovenha.

E pus que chans no m'ajuda ni precx, quem vuelha tener
mi dons per sieu ses saubuda e ses son pretz mens valer,
veirai, si poirai aver
aman chaptenensa muda non que no·m dey dechazer,
ni vuelh, que res li sovenha endrech mi, que·l descovenha.

Be sai, que, s'ieu chan giquia, que·l turmens greus e pezans,
que·m ven per lieys, doblaria, tant qu'ieu murria enans,
et a lieys seria dans
tals, que sos laus hi perdria, e no·m plai sos desenans,
ni vuelh, que res li sovenha endrech mi, que·l descovenha.

Digitized by Google

Ans m'es tan plazens s'onransa, que mai vuelh aman languir
e chantar ses alegransa per sa lauzor enantir
que de·l mal, qu'en trac, guerir;
quar de ren, que·l fos mermansa, no·m poyria esjausir,
ni vuelh, que res li sovenha *endrech mi, que·l descovenha.*

Dono pus chant, vuelh, ab maltraire aia de me chauzimen
mos Belhs Deportz de bon aire, que·m tenha per sien breumen;
quar nulh autre jauzimen
no vuelh de lieys, que retraire li·n pogues hom falhimen,
ni vuelh, que res li sovenha *endreg mi, que·l descovenha.*[1])

Der Bau der zweiten „Retrohencha" ist folgender:

musikalisch: $\alpha_1\ \beta_1\ \alpha_1\ \beta_1\ \gamma\ \alpha_1\ \beta_2 \parallel \alpha_2\ \delta$

textlich: $a_7 \smile b_7\ a_7 \smile b_7\ b_7\ a_7 \smile b_7 \parallel A^1{}_7 \smile A^2{}_7 \smile$

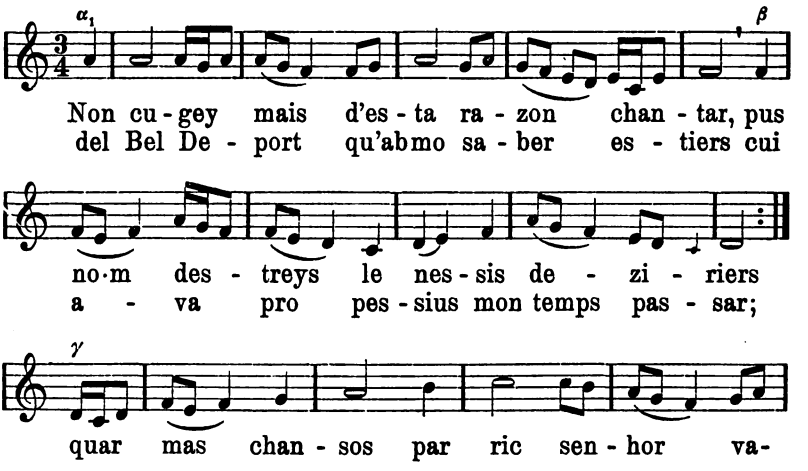
oder wenn man α_1 und β zusammenfaßt zu α_1 bzw. α_2:

musikalisch: $\overbrace{\alpha_1}\ \overbrace{\alpha_1}\ \beta\ \overbrace{\alpha_2} \parallel \overbrace{\gamma}$

textlich: $\overbrace{a_7 \smile b_7}\ \overbrace{a_7 \smile b_7}\ b_7\ \overbrace{a_7 \smile b_7} \parallel \overbrace{A^1{}_7 \smile A^2{}_7 \smile}$

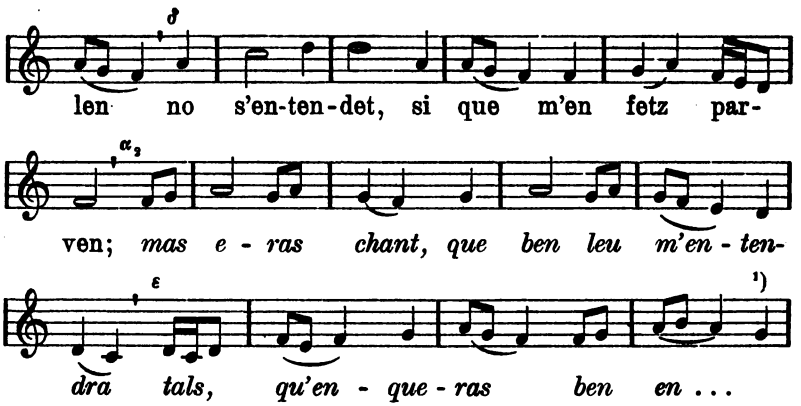
Wir kommen hiermit auf eine ähnliche musikalische Struktur wie sie auch die altfranzösische „Rotruenge" Rayn. 636 (vgl. oben S. 15f.) aufweist.

La tersa retrohencha d'en Gr. Riquier l'an ·M·CC·LXXVIIII· en setembre lautet nach Hs. Paris, Bibl. nat. fr. 22543 fol. 110v°a:



1) Ausgabe: Mahn, Die Werke der Troubadours in provenzalischer Sprache, Berlin (1853), Bd. 4, S. 81.

Digitized by Google



No cugey mais d'esta razon chantar
pus no·m destreys le nescis deziriers
del Bel Deport, qu'ab mo saber estiers
cui ava pro pessius mon temps passar;
quar ma chansos de ric senhor valen
no s'entendet, si que m'en fes parven;
mas eras chan, que ben leu m'entendra
tals, qu'enqueras ben entendut no m'a.

Tans senhors ai, qu'en degra un trobar,
que·m capdelhes, si com fora mestiers,
que no·m calgues esser tan prezentiers
de segre cortz, don me volgra cessar;
quar per saber no·y pren hom honramen
ni per trobar; tan son pauc l'entenden;
mas eras chan, que ben leu m'entendra
tals, qu'enqueras ben entendut no m'a.

Pero no·m dey de tot lo mon clamar,
quar senhors ai, que trobi plazentiers,
mas enqueras negus nos met primiers
de mun dezir ses son dan acabar,
tant que semblan m'en fassa, si m'enten,
per qu'en perdrai, som pes, chantar soven;
mas eras chan, que ben leu m'entendra
tals, qu'enqueras ben entendut no m'a.

En cort de·l comt' Enric a son lavar
en Cadeira de Rodes volentiers
— — — — — — — — — —

1) Hiermit bricht die Hs. ab.

Digitized by Google

retraissera, chan, qu'als bos qual escuzar;
tant a elh fin e belh entendemen,
et yeu no suy de·l tot ses pessamen;
mas eras chan, que ben leu m'entendra
tals, qu'enqueras ben entendut no m'a.[1])

Der Bau dieses Liedes ist der folgende:

musikalisch: $\alpha_1\ \beta\ \alpha_1\ \beta\ \gamma\ \delta \parallel \alpha_2\ \varepsilon$
textlich: $a\ b\ b\ a\ c\ c \parallel A^1\ A^2.$

Weder der musikalische Bau, noch die Reimordnung, noch die Gleichheit des Reimes in allen Strophen rechtfertigen die Bezeichnung „Retrohencha"; das Lied muß seinem Bau nach als Kanzone bezeichnet werden.

Während Guiraut Riquier in seinen beiden ersten Rotrouengen den Brauch der alten frz. Rotrouenge übernimmt, steht er in seiner letzten Rotroensa wieder auf dem Boden der Kanzone. Es mag wohl das ausgehende 13. Jahrhundert keinen Geschmack mehr an den alten Rotrouengen haben finden können.

Wenn auch die Rotrouenge nicht als Begleitlied eines Reigentanzes, wie vielfach behauptet worden ist, angesehen werden darf, bei dem stete choreographische Figuren das strenge Einhalten einer unveränderlichen Form verlangen, wie das z. B. beim Rondeau und Virelai der Fall ist[2]), so können wir bei ihr trotzdem von einer musikalischen Form reden — deren Verwandtschaft mit der musikalischen Form der Chansons de Geste nicht geleugnet werden kann —, die konsequent eingehalten und durchgeführt wird und die sich ganz allgemein in die Formel:

$$\alpha\ \alpha\ \alpha \ldots \alpha \mid \beta$$
$$\text{bzw. } \alpha\ \alpha\ \alpha \ldots \alpha\ \beta \parallel \beta$$

bringen läßt, eine Form, deren Vorhandensein — im Gegensatz zur Romanze, deren musikalisch einheitliche Form Schläger vergebens nachzuweisen sich bemüht — als Liedtypus infolge der hier angeführten Lieder, die sich jedoch noch vermehren

1) Ausgabe, Mahn, Werke der Troubadours . . . S. 82.

2) Vgl. meine Ausführungen in „Musikwissenschaft und romanische Philologie", Halle (1918), S. 44ff. und im 2. Band der Rondeaux, Virelais und Balladen.

Digitized by Google

ließen, nicht in Abrede gestellt werden kann, selbst wenn der Begriff „Rotrouenge" heute nicht mehr bekannt gewesen wäre.

Mit dieser musikalischen Form ist freilich, was den die Musik begleitenden Liedtext anbelangt, inhaltlich kein einheitliches Kunstwerk verbunden. Es ist sowohl das ernste Kreuzzugslied wie die schelmische Pastourelle, die schwermütige Romanze wie das heitere Liebeslied vertreten. So bezeichnet, wie schon P. Meyer zutreffend bemerkt hat[1]), die Rotrouenge weniger die literarische Gattung als vielmehr die eigentümliche musikalische Form.

Ist nun die Rotrouenge auch in der Tat die Bezeichnung, die jenen Liedern mit der oben beschriebenen musikalischen Form zukommt? Als diese Form entstand und man sich genötigt sah, dieselbe zu benennen, konnte man natürlich die verschiedensten Namen dafür ersinnen. Nahe aber lag auf jeden Fall, eine Bezeichnung zu wählen, die die Erscheinung nicht nur von andern, ähnlichen unterschied, sondern, wenn angängig, sie so zu wählen, daß sie gleichzeitig eine gewisse Erklärung einschloß, die sich am besten an das Hauptmerkmal der Erscheinung anlehnte. Der Name „rondel" z. B. hängt aufs engste mit der Form desselben zusammen[2]), ebenso ist der Name Pastourelle doch auch nicht so ganz willkürlich gewählt, und so liegt es nahe, auch in dem Wort „Rotrouenge" zunächst nach einer Bedeutung zu fahnden, die mit der Sache, die es bezeichnen soll, in irgendeinem Zusammenhang steht.

Da das Hauptmerkmal der oben besprochenen musikalischen Form die Wiederholung ein und derselben Tonreihe ist, so sollte man zunächst in dem Wort Rotrouenge nach diesem Merkmal suchen. Und in der Tat scheint auch in dem Wort der Begriff eines Wiederholens su stecken, denn sonst wäre nicht einzusehen, wie das provenzalische Verb retronchar, das von retroncha < re-

1) P. Meyer, Romania XIX (1890) S. 40.

2) Vgl. die Ausführungen von Joh. de Grocheo (Musiktheoretiker um 1300 in Paris): *Cantilena vero quaelibet rotunda vel rotundellus a pluribus dicitur, eo quod ad modum circuli in se ipsam reflectitur et incipit et terminatur in eodem.* Gedr. Joh. Wolf, Die Musiklehre des Johannes de Grocheo, in Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft, Leizig I (1899), S. 92.

Digitized by Google

troencha<retroensa abgeleitet ist und zweifellos „wiederholen“[1]) bedeutet, zu eben dieser Bedeutung kommen könnte. In den Leys d'Amors heißt es nämlich: «Cobla (= Vers) retronchata es dicha, can en la fi de cascun bordo (= Verszeile), o de dos en dos, o de tres en tres, o de mays, segon que's volra aquel que dictara, oz en la fi de cascuna cobla, hom retorna una meteyssha dictio, o can en cascuna cobla hom retorna un meteysh bordo, o dos (pero de dos no es gayre acostumat)»[2]). Deshalb heißt es in der Definition der retroncha, nachdem gesagt worden ist, wovon sie handelt: «Et aquest dictatz sec lo compas de vers cant al so e cant a las coblas, quar pot haver de 5 a 10 coblas. Et es dicha retroncha quar es de coblas retronchadas; no per autra cauza; e quar lassus havem mostrat qu'es cobla retronchada, per so no qual ques ayssi ne tractem.»[3]) Deutlicher kann die Bedeutung des Wortes retroncha nicht ausgesprochen werden. Da retroncha = retroensa, so ist keine andere Möglichkeit als die, in dem ersten Bestandteil von retroncha das lat. *retro* zu sehen, das auch die Bedeutung von „wiederholen“ gehabt haben muß. Das provenzalische retroncha<retroensa und das frz. retro(w)ange sind aber dieselben Wörter. Wenn also von Wackernagel als Etymon von Rotrouenge lat. **retroientia* angegeben wurde, so scheint diese Etymologie, trotz der Einwände P. Meyers[4]), nicht so ganz verfehlt gewesen zu sein. Ich kehre damit an den Ausgangspunkt dieser Betrachtung zurück, und überlasse es den Etymologen, auf Grund der oben gegebenen Darstellung der Rotrouenge als einer musikalischen Form — und dieser Darstellung ist die Studie einzig und allein gewidmet — das letzte Wort über die Worterklärung zu sprechen.

1) Die Stellen, die hier in Betracht kommen, stehen in den Leys d'Amors, und zwar u. a. in der Definition der dansa, gedr. Bartsch, Chrestomathie provençale, Marburg[6] (1904) S. 403; Appel gibt im Glossar seiner Chrestomathie für «retronchar» an diesen Stellen „abschneiden“ an, während Bartsch mit „wiederholen“ übersetzt.

2) Gatien-Arnould, Las Leys d'Amors . . . I S. 286.

3) Gatien-Arnould, Las Leys d'Amors . . . I S. 346.

4) Vgl. oben S. 6. Wie kommt es denn, daß im Altfrz. das Wort «retrograde» vorkommt, wenn lat. *retro* immer zu «riere» geworden sein soll?

Buchdruckerei des Waisenhauses, Halle (S.)

Digitized by Google

Digitized by Google

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 02008 9804

Digitized by Google

Digitized by Google